И 224/48

2
1948

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Советским фильмам—полноценную музыку 1

Михаил РОММ. Памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна 3

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН. О стереокино 5

А. МИХАЙЛОВ. „Сказание о земле Сибирской" 8

Ал. АБРАМОВ. „Русский вопрос"—тема, герои, фильм 13

С. БУРОВ. Фильмы советской Прибалтики 18

К. ИСАЕВА, В. ДНЕПРОВ. Становление узбекской кинематографии 22

И. МАНЕВИЧ. Авторский замысел и режиссерский произвол 26

Б. МАЙЗЕЛЬ. Итальянская кинематография сегодня 29

А. ЭРШТРЕМ. Что премируют в Голливуде 32

На обложке: Кадр из фильма „Сказание о земле Сибирской". Сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова, постановка И. Пырьева. Гл. оператор В. Павлов. Фото И. Толчана.

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва, 1948.

1948
МАРТ—АПРЕЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 2
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

СОВЕТСКИМ ФИЛЬМАМ — ПОЛНОЦЕННУЮ МУЗЫКУ

Постановление ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» ознаменовало величайшее внимание и любовь советского народа и его передового отряда — партии большевиков — к искусству, к художественному творчеству. Оно заклеймило формалистическое, антинародное направление в советской музыке, нашедшее наиболее полное выражение в произведениях композиторов Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова, Н. Мясковского и других и указало пути развития советского музыкального творчества в духе социалистического реализма.

Постановление ЦК ВКП(б) с исчерпывающей полнотой и философской глубиною вскрыло корни порочного метода группы советских композиторов, связь этого метода с антидемократической буржуазной эстетикой, провозгласившей «непознаваемость» музыкального творчества, проповедующей крайний индивидуализм, утверждающей обветшалый идеалистический принцип «искусство для искусства». Отсюда — забвение плодотворных традиций русской классической музыки, барское пренебрежение к народному творчеству, отказ от наиболее демократических музыкальных жанров — оперы, хоровой музыки, популярных произведений для небольших инструментальных и вокальных ансамблей, для народных инструментов и т. д. Отсюда погоня за внешней «оригинальностью», ложным «новаторством» в области формы и отрицание идейного содержания музыкального искусства.

Работая в атмосфере кастовой замкнутости, огульного захваливания, отсутствия прямой принципиальной критики, композиторы-формалисты оказывали вреднейшее влияние на композиторскую молодежь.

ЦК ВКП(б), осудив формалистов и одобрив ряд мероприятий, обеспечивающих нормальное развитие советской музыки в реалистическом направлении, призвал советских композиторов «проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа».

Историческое постановление ЦК ВКП(б) имеет глубочайшее принципиальное значение для всех видов нашего социалистического искусства. Оно органически связано с выступлениями партии и ее великих вождей товарищей Ленина и Сталина по вопросам искусства, направленным против враждебных влияний буржуазной идеалистической эстетики. Разоблачение Лениным левацких «теорий» Пролеткульта, постановление ЦК о ликвидации РАПП, выступления ц. о. «Правда» против оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и его же балета «Светлый ручей», неоднократные указания партийных съездов на значение искусства в деле построения социалистической культуры, постановления ЦК нашей партии по вопросам литературы, театра и кино, доклад товарища Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» и его выступление на философской дискуссии по книге тов. Александрова «История западно-европейской философии» — все эти исторические документы свидетельствуют о неустанной заботе партии о социалистическом искусстве.

Партия требует от искусства большевистской идейности, глубины и многообразия содержания, красоты и ясности формы. Партия требует от искусства правдивого изображения нашей величественной действительности. Партия требует от искусства подлинной народности.

«Искусство принадлежит народу, — говорил В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин.—Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их». Ленин резко осудил тенденцию «...небольшому меньшинству подносить сладкие

утонченные бисквиты»... А чем же, как не этим, занималась группа композиторов-формалистов, услаждая своими симфониями слух небольшой группы гурманов и снобов и спесиво заявляя, что массовый слушатель «еще не дорос» до понимания их «творений»?

В своем приветствии к пятнадцатилетию советской кинематографии товарищ Сталин назвал кино самым массовым из искусств. И советские кинематографисты, написав на своем знамени мудрые слова гениального вождя, сделали их ведущим принципом своего творчества. Но чем, как не нарушением этого принципа, являются непреодоленные еще в нашей среде элементы низкопоклонства перед деградирующей буржуазной кинематографией, пережитки эстетства и формализма, приведшие к творческим провалам виднейших наших мастеров? Разве ошибки, допущенные ими, не имеют в своей основе непреодоленные элементы буржуазной философии, формалистической эстетики, забвение интересов народа?

Глубокое изучение постановления ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» поможет и нам, творческим работникам советской кинематографии, как и всем советским мастерам искусства — пристально и строго пересмотреть свою работу, искоренить остатки вредных буржуазных влияний и не только освободиться от них, но и усилить решительное наступление на ущербную, антидемократическую, реакционную идеологию империалистического Запада.

Постановление ЦК ВКП(б) обязывает советских кинематографистов обратить особо серьезное внимание на такую значительную область киноискусства, как музыкальное оформление фильмов.

ЦК ВКП(б) указал на отдельные успехи некоторых советских композиторов в области создания музыки для кино. Мы можем с радостью отметить, что к лучшим, наиболее близким народу фильмам советские композиторы создали полноценную музыку. Это объясняется тем, что, участвуя в создании произведений самого массового из искусств, композиторы искали музыкального выражения плодотворных идей, заключенных в наших лучших фильмах, входили в творческий контакт с нашими лучшими драматургами, режиссерами, артистами, операторами и художниками, и совместно с ними стремились донести идейную сущность фильма до массового зрителя.

Велика заслуга советского кино и в области создания новых песен, нашедших, как на то указал ЦК ВКП(б), признание и широкое распространение в народе. Большинство любимых народом песен было создано для фильмов.

Но эти достижения не должны закрывать нам глаза на явное неблагополучие на музыкальном фронте. Мы должны серьезно оценить вредное влияние композиторов-формалистов на киноискусство. В нашей теории и критике ни слова не было сказано о формалистической музыке С. Прокофьева к фильму «Поручик Киже», Д. Шостаковича к «Простым людям», Г. Попова к «Строгому юноше» и других формалистических кино-музыкальных опусах.

Эти фильмы были сделаны давно, некоторые из них не вышли на экран, казалось бы, можно предать их забвению, но формализм не преодолен нами и сейчас. Ведь попытка заставить инструменты звучать несвойственным им образом была предпринята Г. Поповым именно в «Строгом юноше» и доведена до абсурда в его порочной третьей симфонии. Ведь тот же Г. Попов усугубил своей мрачной, истерической музыкой ошибки Довженко в фильме о Мичурине!

Разве не должен привлечь наше пристальное внимание тот факт, что Н. Богословский, написавший для «Большой жизни» Л. Лукова романсы, исполненные кабацкой меланхолии, в своей новой работе с тем же режиссером над картиной «Рядовой Александр Матросов» стал подражать Шостаковичу и написал безидейную, неэмоциональную «симфоническую» невнятицу, которую пришлось исключить из фильма и заменить компиляцией!

Почему не отмечено в нашей критике, что Шостакович повторяет свои старые, ранее найденные им иллюстративные приемы в эстетских вальсах и галопах к фильму «Пирогов», усугубляя нездоровые стилизаторские тенденции в творчестве Г. Козинцева?

Почему нигде не сказано, что опытный кинокомпозитор Н. Крюков, одновременно с хорошей музыкой к «Нахимову», написал бледную, скучную музыку к «Крейсеру «Варяг», в которой не использовал чудесной народной песни о «Варяге», послужившей основой для драматургии фильма? Наконец, разве музыка к фильму «Сказание о земле Сибирской», драматургия которого построена на противопоставлении народной музыки — формалистическому техницизму полностью удовлетворяет высоким требованиям? Н. Крюков удачно подобрал для этого фильма прекрасные народные песни и отрывки из Рахманинова и Листа, но его собственные массовые песни недостаточно выразительны и мелодичны, а симфоническая оратория финала— бледна и мало эмоциональна.

Примеры неудачной музыки для кино, несущей в себе те же пороки, что оперная и симфоническая музыка, осужденная постановлением ЦК ВКП(б), можно было бы увеличить во много раз.

Однако ни музыковеды, ни кинематографисты этим не занимаются. В среде композиторов и музыковедов еще не изжито барски-пренебрежительное отношение к киномузыке. Об этом говорит хотя бы тот факт, что на многочисленных совещаниях, посвященных постановлению ЦК ВКП(б), ничего не говорилось о музыке в кино. Конечно, снобам и музыкальным гурманам чужд демократический характер киномузыки. Им безразличен тот факт, что кинематограф дает композитору огромную, всенародную аудиторию, что мелодии фильмов становятся достоянием десятков миллионов людей. Но для композиторов, посвятивших свое творчество народу, — музыка к фильмам — свое, родное, кровное, первостепенное дело.

Новому Оргкомитету Союза советских композиторов необходимо безотлагательно и серьезно заняться этим делом.

Со стороны кинематографических художников и руководителей так же не было принято надлежащих мер. Музыкальный отдел Министерства кинематографии вот уже год, как находится в стадии организации и формирования. Он не играет никакой роли ни в деле привлечения композиторов в кино, ни в деле создания теории киномузыки, ни в деле организации труда кинокомпозиторов, чье положение в кинопроизводстве продолжает оставаться неустроенным.

Кинематографическая общественность и критика обычно замалчивает музыку фильмов. В наших статьях музыке уделяется два-три ничего не говорящих слова.

Только совместной, дружной, творческой работой кинематографистов и музыкантов, в атмосфере нелицеприятной большевистской критики и самокритики, можно добиться решительного улучшения музыки в фильмах.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) — начало новой эры в развитии советского музыкального искусства— явится руководством для создания прекрасной музыки в прекрасных фильмах, которых ждет, желает, требует великий советский народ.

ПАМЯТИ

Сергея Михайловича

ЭЙЗЕНШТЕЙНА

1898 — 1948

Михаил РОММ

За 30 лет своего существования советская кинематография не переносила еще такого тяжелого удара, как смерть Сергея Эйзенштейна.

Эйзенштейн был великим режиссером. Он был крупнейшим теоретиком кино. Он был замечательным педагогом.

Но все это — и его страстная деятельность в искусстве, и его теоретическая деятельность — все это лишь отчасти выражало этого огромного человека.

Только великие эпохи, эпохи могучих народных движений выдвигают великих людей. Сергея Эйзенштейна создала социалистическая революция. Он начал свою сознательную деятельность в первые годы революции. Сначала театральный художник, затем театральный режиссер, он бился в тесных рамках театра, ломал и сокрушал этот театр, в котором не мог поместиться, не мог развернуться его огромный темперамент. Эйзенштейн перемешивал театр с цирком, драму с клоунадой, натурализм с эксцентрикой. Он ломал все, что попадалось ему под руку на зрелищных подмостках, но ломал не для того, чтобы сломать, а для того, чтобы рассмотреть, что там внутри. Как большой гениальный ребенок, он разбирал на составные части театральное зрелище и демонстрировал его обломки видавшей виды Москве первых лет революции.

Это была бурная и короткая школа Эйзенштейна — театрального режиссера. Он сделал всего несколько постановок, каждая из которых была отрицанием предыдущей и каждая из которых была прыжком вперед—от «Мексиканца» к «Мудрецу», от «Мудреца» к «Противогазам».

Какими бы эксцентрическими ни казались сегодня работы театрального Эйзенштейна, они сделали для него главное: он нашел в них все элементы своего будущего кинематографа — монтаж могучих зрелищных ударов-аттракционов, внезапные переходы от драмы к острому сарказму, предельное напряжение чувства в каждом отдельном куске.

Эйзенштейн так же внезапно бросил театр, как внезапно в нем появился. Он пришел в кинематограф, нет,—не пришел, а ворвался, вломился в него, как таран, и первая же картина Эйзенштейна прозвучала, как взрыв. Это была «Стачка».

Ошибаются те, кто утверждает, что до Эйзенштейна в России вообще не было кинематографа. И традиции русской «Золотой серии», и нарождавшиеся подражательные течения, шедшие в русле американской кинематографии— все это уже существовало. Но революционного кинематографа по существу не было. Кинематограф жил дореволюционными и буржуазными традициями. Можно было найти только отдельные зерна будущего в этом кинематографе.

В первой же картине Эйзенштейн с огромной смелостью новатора, с бурным темпераментом совершенно нового мышления обрушился на все элементы кинематографа, перевернул все и обнаружил основы современного кинематографического зрелища, которыми мы в известной мере живем и по сей день.

«Стачка» наполовину была продолжением работы Эйзенштейна в театре. Он так же разымал кинематограф на части, чтобы рассмотреть, что там внутри, как он разымал на части театральное зрелище. Но в «Стачке» уже была выдвинута и позитивная программа: кинематограф массовых народных движений, кинематограф смелых монтажных сопоставлений, кинематограф мысли, причем мысли чувственной, окрашенной пламенным революционным темпераментом.

Можно смело сказать, что при всем несовершенстве, при всех эксцентрических вольностях «Стачки» она заложила основу наиболее могучих течений советского социалистического киноискусства. И, тем не менее, как и вся театральная деятельность Эйзенштейна, для него самого «Стачка» была только школой, только упражнением перед следующим гигантским прыжком вперед, перед той картиной, которая, как буря, пронеслась по всему миру и открыла миру искусство молодой Страны Советов.

Эйзенштейн сделал ряд великолепных картин и ряд великолепных открытий, но «Броненосец Потемкин» был и останется главным делом его жизни. Человечество никогда не забудет этого творения, созданного как бы самой революцией. Мы не забудем ни сцены расстрела матросов, ни восстания, ни прощания с Вакулинчуком, ни Одесской лестницы, ни каменных львов.

«Броненосец Потемкин» не только показал миру, что такое революционное искусство; он учил мир тому, что такое революционное действие. «Броненосец Потемкин» стал знаменем всего честного, всего передового, прогрессивного, всего революционного в мире. И с тех пор даже самые лицемерные буржуазные критики, ханжи, обливающие сейчас помоями нашу страну и наше искусство, не смеют произносить имя Эйзенштейна без должного уважения. Они пытаются отделить Эйзенштейна от нашей страны, от нашей революции. Это невозможно! Эйзенштейн — дитя своего народа и дитя революции своего народа.

Весь его дальнейший путь был путем революционного мыслителя в искусстве, революционера и патриота своей родины. Он иногда ошибался. Не все его картины были одинаково совершенны, но все необыкновенно значительны. Как огромные вехи, стоят эти картины на пути развития советской кинематографии, отмечая рост нашего искусства: после «Стачки» и «Броненосца Потемкина» — «Октябрь», «Старое и новое», а в звуковой период — «Александр Невский» и первая серия «Ивана Грозного».

Невозможно представить себе современный советский кинематограф без того фундамента, который был заложен Сергеем Эйзенштейном.

Но картины Сергея Эйзенштейна были только одним из приложений могучей деятельности его ума. Он был крупнейший ученый искусствовед. Но и искусствоведение было лишь одним из частных приложений того основного труда, который наполнял всю его жизнь. Эйзенштейн изучал поведение человека и, в частности, поведение человека в творчестве. Его собственное поведение в творчестве тоже было для него лишь частным примером в цепи тех обобщений, к которым он постепенно приходил. Он ошибался подчас и в теоретических работах. Но упорным, титаническим трудом он преодолевал свои ошибки.

Огромный труд его жизни остался незаконченным. Но следы этого труда мы находим во всем: в его педагогике, в его теоретических статьях, в его практической деятельности режиссера.

Всякий, кто встречался хоть на несколько минут с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, немедленно и неотвратимо подпадал под его обаяние. Умные, живые, немного насмешливые глаза под огромным лбом Сократа притягивали к себе с какой-то совершенно особенной силой. Эйзенштейн был почти всегда спокоен и почти всегда ироничен. Но ирония эта часто бывала напускной. Он взял эту манеру для того, чтобы никогда не выдавать своего волнения. Как бы тяжело ни переживал он в иные минуты свои неудачи (а они у него были так же огромны, как и удачи), вы почти никогда и ничего не могли прочесть на его лице. Он отшучивался, отбивался злыми остротами в самые сложные для него времена. Разговор с ним доставлял величайшее наслаждение. Эрудиция его поражала.

Обычно я, как и очень многие режиссеры, испрашивал у него «благословение» перед началом работы. Один раз он наотрез отказал мне в этом. Ему резко не понравился замысел картины. Он был прав, и я не стал ставить эту картину.

Эйзенштейн обладал необыкновенной способностью заставлять собеседника говорить на самые основные, глубокие темы. Он как бы вытаскивал из вас мысль, которая, может быть, дремала бы, умерла бы вовсе не вскрытой, если бы Эйзенштейн не разбудил ее.

Сергей Михайлович умер 50-ти лет, за несколько дней до предполагавшегося юбилея. Он проработал в кинематографии четверть века, но след, который оставил этот великий художник, мыслитель и страстный борец за новое в искусстве, этот след надолго переживет его.

Советская кинематография многим обязана Сергею Эйзенштейну. Он первый сказал миру, кто мы и на что мы способны. Его девизом было: делай каждую свою картину так, как если бы это была последняя картина в твоей жизни; и каждый кадр твоей картины делай так, как если бы это был последний кадр в твоей жизни. Так учил он молодых, так жил и работал сам...

Обнажив головы, стоим мы над свежей могилой нашего учителя, нашего друга Сергея Михайловича Эйзенштейна. Ничто не может уменьшить горечь этой утраты.

Литературное наследство Сергея Михайловича Эйзенштейна чрезвычайно богато. До последнего часа своей жизни замечательный мастер-новатор работал над теоретическим осмыслением развития киноискусства. Смерть прервала эту огромную работу.

Мы печатаем отрывки из неоконченной статьи Эйзенштейна «О стереокино», которую он писал для нашего журнала.

В этой работе начато обобщение интереснейшего материала из истории театра, живописи, скульптуры, который Сергей Михайлович привлекал для доказательства органичности появления стереокино и для использования опыта смежных искусств в дальнейшем развитии кинематографии.

«Неустанно вперед во все новых и новых исканиях!» — призывал мастеров советского киноискусства С. М. Эйзенштейн. Его творческий и теоретический опыт поможет нам в нашем неустанном стремлении вперед.

О СТЕРЕОКИНО

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН

Сейчас встречаешь очень много людей, которые спрашивают: «Вы верите в стереокино?»

Для меня этот вопрос звучит так же нелепо, как если бы меня спрашивали: вы верите в то, что после ноль часов будет ночь, что с улиц Москвы сойдет снег, что летом будут зеленые деревья, а осенью—яблоки.

Сомневаться в том, что за стереокино — завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!

Однако, что дает нам в этом такую уверенность? Ведь то, что мы пока видим на экране, это — не более, чем одинокие робинзонады!

И почти символично, что лучшее из того, что мы видели, — это именно экранное жизнеописание Робинзона Крузо.

Но то, что мы увидели здесь, в свою очередь, пока не более, чем тот плот Робинзона внутри самой картины, который старается проскользнуть между лианами зарослей (один из наиболее убедительных стереокадров в фильме Андриевского), какими в судьбах стереокино являются сонмы еще не преодоленных трудностей.

Но близок день, когда в порты стереокино устремятся не плоты, а галеры, фрегаты, галлеоны, крейсера, броненосцы и дредноуты.

Почему же мы, однако, так уверены в этом?

А потому, что, на мой взгляд, живучи только те разновидности искусства, которые в самой природе своих особенностей воплощают сокровенные стремления, глубоко заложенные в самой природе человеческой. Дело не только в том, что сюжетно воплощают произведения, но и в том, посредством каких черт своеобразия своей разновидности они это осуществляют.

В проблемах выживания той или иной разновидности искусств существует, вероятно, такой же закон естественного отбора, как и во всем остальном.

И выживают те виды, которые в строении своем воплощают какие-то глубоко заложенные, внутренние, органические тенденции и потребности как зрителей, так и творца.

Чем глубже эти вопросы и чем полнее ответы, тем больше оснований этой разновидности реализоваться, тем больше данных к тому, чтобы она развивалась.

Разве не безнадежно и неумолимо погибает на наших глазах так называемое беспредметное искусство, потому что оно не несет ответа на внутреннюю познавательную потребность всякого прогрессивно настроенного человека.

Оно возникло и могло не надолго задержаться, как отражение опустошенности погибающего класса, его породившего.

Но превратиться в независимую отрасль или разновидность, способную самостоятельно стать рядом с прочими искусствами, способную по-своему развиваться, видоизменяться и расти, оно, конечно, не смогло.

А в то же время разве не живет, проходя сквозь столетия, и при том почти не видоизменяясь, не менее «бессюжетная» область искусства — цирк?

И это потому, что, не вдаваясь в познавательные области, в которых гораздо более совершенны и выразительны другие искусства — совершенство ловкости, силы, владения собою, волевая целенаправленность и смелость, — которыми блещут цирковые представления, всегда будут выражением естественного стремления к наиболее полному развитию свойств и черт, заложенных в основах нашей физической природы.

По той же причине неизменно популярен и спорт — и как занятие и как зрелище, — ибо здесь уже не только в порядке сопереживающего лицезрения, но и в собственных поступках и действиях этим заложенным в нас силам предоставлена возможность развиваться в наиболее совершенных формах и широких масштабах.

Можно ли говорить о том, что принцип трехмерности в пространственном кинематографе так же полно и последовательно отвечает каким-то нашим внутренним потребностям, какой-то заложенной в нас внутренней необходимости?

Можно ли далее утверждать, что человечество в своем стремлении к реализации этих внутренних потребностей столетиями «шло» к стереокино, как к одному из наиболее полных и непосредственных выражений таких устремлений, — устремлений, которые на разных стадиях социального развития и развития средств художественного выражения по разному и не полно, но неизменно и упорно старались реализовать какую-то подобную внутреннюю необходимость?

Мне кажется, что это именно так.

И мне хочется попробовать вскрыть природу этой устремленности, взглянув на те исторические разновидности, через которые искусства прежних времен осуществляли эти тенденции, прежде чем в техническом чуде стереокино обрести ее в наиболее наглядной и полной форме воплощения.

Постараемся определить, для какого внутреннего устремления зрителя может послужить выражением технический феномен стереокино, подобно тому, как в самой природе феномена кинематографа уже заложена самостоятельная, безотносительная привлекательность основного приз-

нака развивающейся жизненности Вселенной, человечества и прогресса — движение!

Для этого прежде всего охарактеризуем природу самого этого феномена.

В двух словах отметим то, что прежде всего поражает зрителя при первой встрече со стереоскопическим кинематографом.

Стереокино дает полную иллюзию трехмерности своих изображений.

При этом, иллюзия эта так же до конца убедительна и не вызывает ни малейшего сомнения, как не вызывает и тени сомнения в обыкновенном кинематографе тот факт, что экранные изображения действительно движутся. И иллюзия пространства в одном случае, и движения — в другом, совершенно так же непреложны и для тех, кто прекрасно знает, что в одном случае мы имеем дело с пробегающей перед нами россыпью отдельных неподвижных фаз, взятых из цельного процесса движения, а в другом — не более как хитро придуманным процессом наложения друг на друга двух нормальных, плоских фотоизображений одного и того же предмета, лишь одновременно снятого под двумя чуть-чуть различными самостоятельными углами зрения.

Тут и там — результаты пространственной и двигательной убедительности так же сокрушительно совершенны, как неоспоримо подлинными и живыми нам кажутся и сами персонажи фильма, хотя мы прекрасно знаем, что они не более, как бледные тени, фото-химическим путем запечатленные на километры желатиновой ленты, которая, свернувшись отдельными роликами, ездит в плоских жестяных коробках из конца в конец земного шара, всюду одинаково поражая зрителей иллюзией своей жизненности...

Стереоэффект бывает троякий.

Либо изображение остается в пределах нормального кино — подобием плоского горельефа, балансирующего где-то в плоскости зеркала экрана.

Либо оно пронзительно устремляется в глубь экрана, увлекая зрителей в невиданную ранее его глубину.

Либо, наконец (и в этом самый ошеломляющий его эффект), изображение, ощущаемое реальной трехмерностью, «вываливается» с экрана в зрительный зал.

Паутина с гигантским пауком висит где-то между экраном и зрителем...

Птицы вылетают из зрительного зала, влетая в глубину экрана, или покорно рассаживаются над головами зрителей по проволоке, реально и осязательно протянувшейся с того, что когда-то было плоскостью экрана, до... проекционной будки.

Кругом свешиваются ветви, въезжая в зрительный зал.

В объятия зрителей сквозь рамку экрана прыгают пантеры и пумы и т. д. и т. п.

Разный расчет при съемке заставляет изображение становиться то бесконечно раздвигающимся в стороны и вглубь — Пространством, то материально надвигающимся на зрителя, реально ощущаемым, трехмерным — Объемом.

И то, что мы привыкли видеть изображением на плоскости экрана, внезапно «заглатывает» нас в невиданную ранее за-экранную даль, или «вонзается» в вас никогда прежде с такою силою не осуществимым «наездом».

Как и в цвете — этой новой стадии цветовой выразительности, по отношению к прежним фильмам ограниченной бело-серо-черной палитры,— так и здесь, в первую очередь имеет место лишь более совершенное, дальнейшее развитие таких тенденций, к осуществлению которых уже рвался кинематограф еще в пору «двухмерного» периода своего существования.

В частности, в духе подобных устремлений особенно отчетливо работал один из наиболее излюбленных мною типов композиции натурных (прежде всего) кадров.

Он строился (и продолжает строиться) на чрезвычайно резком выдвижении переднего плана, взятого очень крупно, сверхкрупно, с сохранением почти полной фокусности фона, смягчаемого лишь в той степени, в какой этого требует воздушная перспектива в интересах максимального отделения глубины от первого плана.

Через ощущение громадного масштабного интервала размеров переднего плана и глубины достигалась максимальная пространственная иллюзия.

Этому еще содействовала искажающая способность объектива «28», резко подчеркивающая сбегающуюся вглубь перспективу, того единственного объектива, которому технически доступно наиболее впечатляюще нанизывать в одном и том же изображении одинаково четкую видимость сверхкрупной детали переднего плана и глубины всего фона, сохраняя в резкой наводке на фокус и то и другое.

Привлекательность подобной композиции одинаково сильна как в случае тематического противостояния обоих планов, так и в слиянности их по единству материала.

Такое построение дает в первом случае максимум мыслимого внутри единого кадра конфликтного противопоставления объема — пространству.

Во втором — наиболее пластически отчетливо выраженное ощущение единства общего и частного.

Наиболее же драматически впечатляющей такая композиция будет в тех случаях, когда она объединяет обе эти возможности, и тематическое, скажем, единство обоих планов решается одновременно с их резко подчеркнутой пластической (масштабной и цветовой) несоизмеримостью.

Так, например, решен один из финальных кадров первой серии «Ивана Грозного», наиболее запоминающийся монтажный кусок этой сцены, где в необъятное снежное пространство поля кадра, по которому движется общий план крестного хода из Москвы, первым планом склоняется сверхкрупный профиль головы царя.

Кадр, тематически сковывающий в единстве народ, умоляющий царя вернуться, и самого царя, дающего свое согласие, — пластически разрешен на максимально мыслимом пластическом (масштабном и цветовом) «разведении» обоих этих «объектов».

...Интересно отметить, что все эти образцы из области «плоского» кинематографа по впечатляющей силе своей композиции пока что превосходят то, чего чисто техническим путем достигает стереокино.

И это по той простой причине, что технические возможности стереосъемки пока еще скованы необходимостью пользовать всего лишь только один и при том наименее выразительный объектив — «50».

Однако, вместе с тем, по предугадываемым потенциальным его возможностям мы имеем здесь дело с таким их размахом, который обеспечит нам совершенно невиданную качественность на этих же самых путях.

Так или иначе, пусть еще не до конца совершенно впечатляющи, но именно таковы две одинаковые пространственные возможности, которые, как физически ощущаемую реальность, нам дало стереокино. Способность с интенсивностью, никогда прежде не имевшей места, «втягивать» зрителей в то, что когда-то было плоскостью экрана, и не менее реально «обрушивать» на зрителей то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу его поверхности.

Ну и... что же? — спросите вы. Что ж из того? И почему эти две «удивительные возможности» стереоэкрана должны иметь нечто сугубо привлекательное для восприятия зрителя?

...И конечно, ни в каком ином искусстве — и на протяжении всей его истории — не может быть примера, чтобы так динамически совершенно— и к тому же в процессе реального движения — объем переливался бы в пространство, пространство в объем, и оба они врезались бы друг в друга, соприсутствуя в одновременности.

В этом смысле стереокинематографу уступает и архитектура, где подчас мощная симфония взаимной игры массивов и пространственных очертаний просторов в динамике и смене своей прикованы к темпу и последователь-

ности, в которых сквозь архитектурный ансамбль заблагорассудится двигаться зрителю, только этим путем способного «пронизывать» этот архитектурный ансамбль — динамически.

...По принадлежности своей к разряду зрелищных искусств, стереокино приходится, конечно, зачислить не только во внучатные племянники изобретений Эдисона и Люмьера, но и куда-то в праправнуки театра, для которого оно в сегодняшнем своем виде явится наиболее молодой и новой ступенью его стадиального развития.

И загадку действенности принципа стереокино (ежели таковая и имеется) надо искать, конечно, здесь, сквозь историю театра, в одной из основных тенденций его, пронизывающей эту историю на всех почти его этапах.

...Но из всего этого многообразия областей театра меня сейчас здесь прежде всего интересует этот же вопрос в разрезе соотношений и связи между зрелищем и зрителем.

...И замечательно, что почти сразу же (...) с момента «раздвоя» на зрителя и участника начинается «тоска» по воссоединению этих двух разобщенных половинок!

И не только в сознательных писаниях, пышно расцветающих в эпоху, совпадающую по времени с наиболее крайним обострением индивидуализма, не только в бесчисленных практических экспериментах, особенно характерных для новейшего времени—в попытках реализовать эту тенденцию к возрождению первоначальной коллективной «соборности» зрелища, но и на протяжении всей истории театра, которая в бесчисленных образцах театральной техники прошлого, сквозь века, на каждом почти шагу, неизменно и последовательно раскрывает все одну и ту же резкую по своим формам, но единую в своем устремлении тенденцию «перекрыть» этот разрыв — «перекинуть мост» через «пропасть», отделяющую зрителя от актера.

Попытки эти группируются от самых «грубо материальных» внешних приемов распланировки самого места зрелища и места действия и сценического поведения лицедеев, вплоть до самых тонких форм «переносного» воплощения этой мечты об единстве зрителя и актера.

Причем, как тенденция «внедриться» в зрителя, так и тенденция «втянуть» зрителя в себя, здесь неизменно и равноправно соревнуются, чередуются или стараются итти рука об-руку, как бы предвещая те две особенные возможности, которые являются основными признаками самой технической природы того, что мы отметили, как основную пластическую характерность (как основной оптический феномен) стереокино!

...Буржуазный Запад либо безразличен, либо даже враждебно ироничен в отношении стереопроблемы в кино: проблемы, которой исследовательская и изобретательская мысль Страны Советов, ее правительство и руководство ее кинематографии уделяют столь много внимания.

Разве не нелепо и по-своему оскорбительно для вечно развивающихся тенденций подлинно живого искусства звучит затхлый консерватизм, с которым встречаются на Западе вести о работе на стереофронте?

Разве не кощунством и обскурантизмом звучат в июле сорок шестого года (!) такие, например, строки Луи Шаванса о стереокино:

«...Чем обогащается драматизм ситуаций через посредство этого нового технического открытия?

Разве трехмерно представленный комедиант находит в этой трехмерности какие-то дополнительные средства выразительности?

Физическую округлость?..

Будет ли это триумфом толстяков?

Что выигрывают гнев, ревность, ненависть от того, что они будут разворачиваться в трех измерениях?

А смех... Мне не верится, что можно было бы вызвать больше смеха, чем вызывает сливочное пирожное, ударяющееся в плоских персонажей Мак Сеннета. А интрига?.. Комедия?..

Нужно ли еще доказывать, что стереокино — бесплодное орудие, стерильный инструмент?

Конечно, можно выдвинуть и другие гипотезы и я мог бы говорить о чисто зрительной его стороне. Но мы не должны впадать в аналогию с пластическими искусствами и ссылаться на скульпторов после того, как говорили о живописцах. Конечно, можно было бы снять рельефом жизнь Микель Анджело, как в цвете — жизнь Тициана... Прелестный результат! А какое удовольствие для глаза? Скульптура вызывает идею осязания, а экрана мы все равно не трогаем...»

...В чем ошибается Шаванс?

Конечно в том, что, позируя своим пренебрежением к аналогиям, он целиком в их плену, целиком в кругу рамок и представлений прежних искусств, норм театральной драмы, актерского исполнения и «скульптуры, вызывающей идею осязания».

Но неужели же Шаванс не думает вместе с нами о том, что должен наступить взрыв и полный пересмотр содружества традиционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового времени, новыми возможностями новых людей, с новыми средствами владения природой со стороны этих людей?

Разве глаз, посредством инфракрасных очков «ночного зрения», способный видеть в темноте;

разве рука, посредством радио способная руководить снарядами и самолетами в дальних сферах других небес;

разве мозг, посредством электронных счетных машин, способный в несколько секунд осуществлять расчеты, на которые прежде уходили месяцы труда армии счетоводов;

разве сознание, которое в неустанной, уже послевоенной борьбе, все отчетливее выковывает конкретный образ подлинно демократического международного идеала;

разве все они не потребуют искусств совершенно новых, невиданных форм и измерений, далеко за пределами тех паллиативов, которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и традиционная скульптура, и традиционное... кино?

И разве новая динамическая стереоскульптура не выбросит за пределы измерений и особенностей скульптуры прежней и неподвижной, с меркой которой хочет подойти Шаванс?

Не надо бояться наступления этой новой эры.

Еще меньше — смеяться ей в лицо, как смеялись наши предки, забрасывая комьями грязи первые зонтики.

Надо готовить место в сознании для прихода небывалых новых тем, которые, помноженные на возможности новой техники, потребуют небывалой новой эстетики для умелого воплощения этих тем в поразительных творениях будущего.

Прокладывать для них пути — великая священная задача, к решению которой призваны все те, кто дерзает именовать себя художником.

А не верить в победу новых возможностей техники завтрашнего дня могут лишь те, кто вообще не верит в завтрашний день—и прежде всего те, кто исторически его лишены, те, кто отрицают плодотворность дальнейшего социального развития народов, те, кто активно противоборствуют ему, или же те, кто перед лицом неминуемо надвигающегося рокового для них будущего судорожно держатся за все отсталое, консервативное и реакционное, видя в этом единственный залог устойчивости дорогого их сердцу буржуазно-капиталистического строя.

Не таковы мы, не такова наша страна!

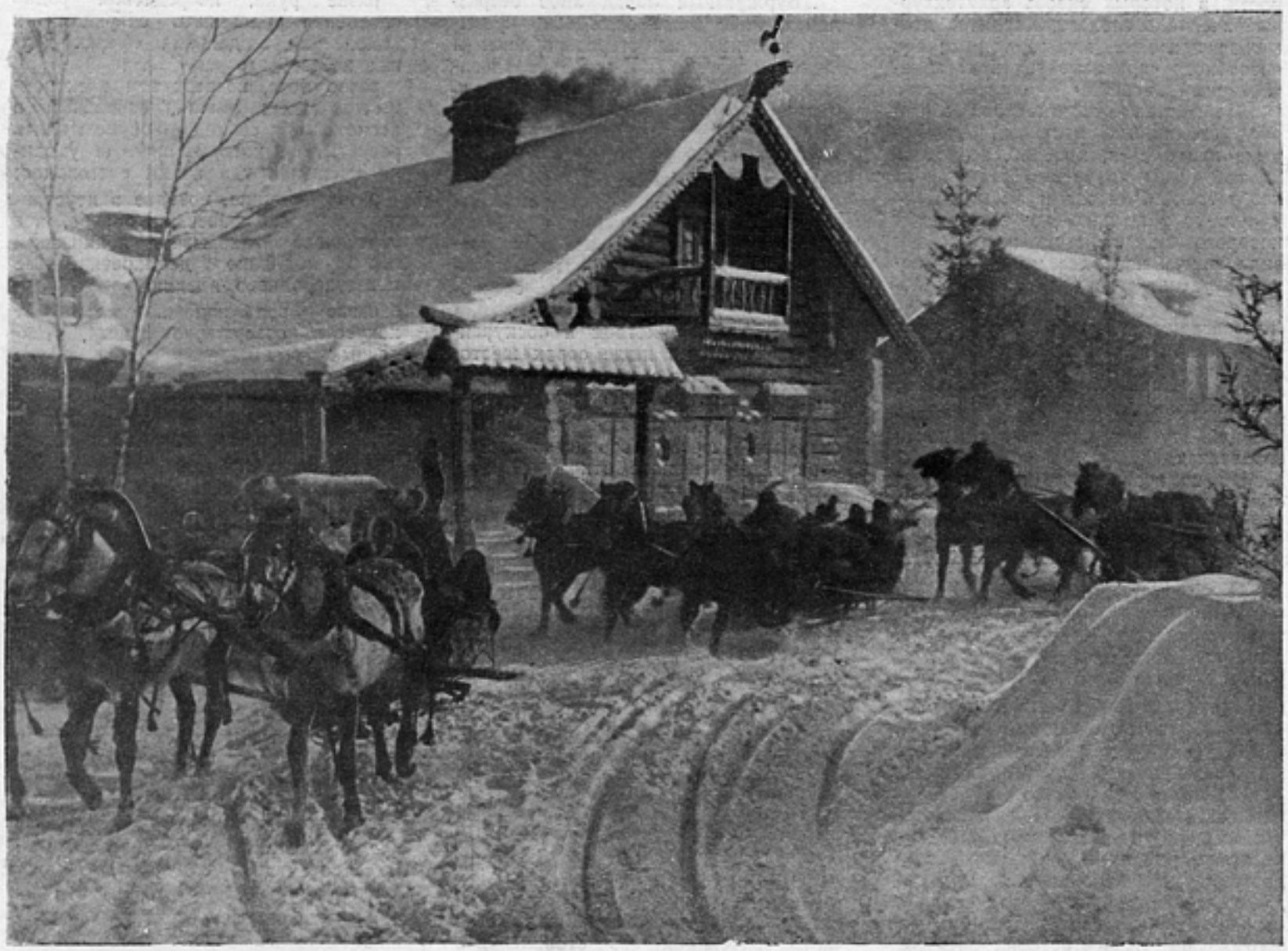
Неустанно вперед во все новых и новых исканиях!

В покорении новых областей техники.

В совершенствовании завтрашних видов технических средств выражения наших идей.

Ибо славное, победоносное, сверкающее завтра — за нами.

Только за нами и за теми, кто вкупе с нами движет человечество к светлому будущему!



„СКАЗАНИЕ О ЗЕМЛЕ СИБИРСКОЙ"

А. МИХАЙЛОВ

Иван Пырьев вошел в советскую кинематографию как автор талантливых, ярких фильмов, воспевающих социалистическую действительность, жизнь и борьбу советского народа. На протяжении двадцати лет Пырьев последовательно и целеустремленно идет по тому пути, на котором только и может быть создано великое искусство страны социализма, по пути работы над современной темой, над образом советского человека.

Путь этот не легкий, он требует от художника глубокого проникновения в действительность, всестороннего знания народной жизни, идейной убежденности и страстности, большевистской партийности в самом глубоком смысле этого слова. Советский художник, работающий над современной темой, должен быть подлинным новатором, умеющим находить и эстетически воплощать передовые явления нашей жизни, создавать обобщенные образы передовых людей эпохи, бороться со всем, что мешает движению советского народа по пути коммунизма.

Произведения Ивана Пырьева завоевали всенародное признание потому, что в его героях советские люди увидели воплощение своих лучших черт, своей самоотверженной борьбы за победу и расцвет социалистического строя, своей преданности идеям коммунизма. Работница Анна из фильма «Партийный билет», колхозница Маринка Лукаш из фильма «Богатая невеста», трактористка Марьяна Бажан и Клим Ярко из фильма «Трактористы», секретарь райкома Степан Кочет из фильма «Секретарь райкома» принадлежат к числу любимых образов советского кинозрителя.

В фильмах Пырьева мы видим правдивое и яркое воплощение об-

лика передовых советских людей: тружеников колхозных полей, рабочих, воинов Красной Армии, партизан, партийных работников, интеллигентов.

С первых шагов своего творческого развития Пырьев крепко встал на реалистические позиции. Если в ранних его фильмах (особенно в «Государственном чиновнике») можно еще было обнаружить элементы формального экспериментаторства, уводившие молодого режиссера от реализма, то уже в «Партийном билете» Пырьев полностью овладевает мастерством и выступает как представитель социалистического реализма в киноискусстве. Следующие его фильмы — «Трактористы» и «Секретарь райкома» — явились примером реалистического, боевого большевистского киноискусства.

Художник большого и яркого темперамента, Иван Пырьев умеет показать события советской жизни и образы советских людей с захватывающей эмоциональной силой. То, что у некоторых кинорежиссеров, не умеющих проникнуть в глубь явлений, выглядит серым и неинтересным, у Пырьева приобретает полноценные жизненные краски, волнует и убеждает.

Последний фильм Ивана Пырьева «В 6 часов вечера после войны» встретил в целом заслуженную положительную оценку. Но в нем обнаружились некоторые черты, говорившие об опасности недостаточно глубокого раскрытия жизни, подмены ее реального познания сюжетной схемой и условными персонажами.

Указания ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам послужили основой глубоко творческого перелома всего киноискусства, его решительного приближения к жизни, к народу. Новый фильм Пырьева «Сказание о земле Сибирской» свидетельствует о том, что указания Центрального Комитета глубоко преломились в его творческом сознании и явились одним из важнейших импульсов к созданию высокоидейного и эстетически полноценного художественного произведения. Идейное содержание фильма и его сюжетные коллизии рождены окружающей советской действительностью.

Герои нового произведения Пырьева — люди искусства: композитор Андрей Балашов, певица Наташа Малинина, пианист Борис Оленич и другие. Рядом с ними мы видим в качестве героев фильма также рядовых советских людей, народ. В первых кадрах — это бойцы подразделения, которым командует Балашов, затем его спутники по дороге в Сибирь, наконец, рабочие на строительстве комбината в Сибири. Народ — это не фон, который служит лишь для подчеркивания основных образов, это — главный герой фильма.

Идея нового произведения Пырьева заключается в том, что подлинно советский художник, артист, композитор, исполнитель — должен всегда ощущать свою неразрывную связь с народом. Эта идея с наибольшей силой выражена в центральном образе фильма — Андрее Балашове. Учитель Андрея профессор консерватории Игонин говорит ему, что существуют музыканты двух родов: одни блестяще подражают установленным образцам, другие передают сущность своей эпохи, в их творчестве звучит голос жизни. Борис Оленич воплощает черты музыкантов первого типа. Оленич — выдающийся пианист-виртуоз, но в его игре внешний блеск, великолепная техника не сочетаются с глубокими чувствами, с выражением подлинного голоса эпохи. Оленич далек от народа; это себялюбивый эгоист, поклонник «музыки для музыки».

Андрей Балашов, напротив, стремится к созданию музыки, в которой слышен голос эпохи, голос народа. Народ любит музыку и понимает ее. В народных песнях глубина чувства сочетается с ясностью музыкальной формы.

И. Пырьев с замечательной яркостью и силой воплощает эту мысль в кинообразах. В свободную минуту на фронте бойцы запевают старинную сибирскую песню; на пароходе простые советские люди с увлечением слушают игру Андрея на баяне; подлинный культ пения и музыки создается в чайной Корнея Недоведовича. Здесь, вдали от консерватории, Андрей не чувствует себя оторванным от музыки; напротив, именно здесь он со всей силой ощущает огромное значение, которое она играет в жизни народа. Музыка крепкими нитями связывает Андрея с народом, а народ, в свою очередь, поднимает его на вершины вдохновенного творчества.

Идея фильма «Сказание о земле Сибирской» получила глубокое и захватывающее воплощение в живых типических образах советских людей.

Послевоенный период в искусстве отмечен стремлением ко все более глубокому и многостороннему раскрытию характера советских людей, воспитанных великой сталинской эпохой. В этом отношении впереди идет наша литература. В лучших произведениях, созданных за последние годы — от «Молодой гвардии» Фадеева до «Спутников» В. Пановой, от «Бури» И. Эренбурга до «Знаменосцев» Гончара — советские писатели нарисовали целую галлерею живых, волнующих образов, в которых воплощены лучшие типические черты советского человека.

Нужно сказать, что киноискусство, создавшее в свое время такие замечательные образы, как профессор Полежаев, большевик Максим, учитель Лагутин из фильма С. Герасимова, Александра Соколова из фильма «Член правительства», Клим Ярко из «Трактористов» и многие другие, в начале послевоенного периода обнаружило в этом смысле очевидное отставание. Провал 2-й серии картины «Большая жизнь» был одним из проявлений этого отставания.

В новом фильме И. Пырьева выступают яркие типические образы советских людей, нарисованные красочной и темпераментной кистью. Эти образы народны в самом глубоком смысле, ибо они воплощают лучшие черты народного душевного склада. Именно потому, что режиссер раскрывает в своих героях типические черты народного характера, ему удается иногда буквально двумя-тремя штрихами создать такой образ, который глубоко западает в сознание зрителя, оставляет в его душе неизгладимое впечатление.

Замечательна в этом смысле сцена на барже. В небольшом эпизоде перед нами проходят скромные русские люди. Но эти «эпизодические герои» надолго остаются в нашей памяти, так как в них запечатлены большие, неумирающие черты народного характера.

Старик-строитель раскрывает богатство своего внутреннего, душевного склада в отношении к музыке, красоте. Просто и мудро говорит он об этом. «Ведь у тебя в руках гармонь — подруга песни. Она о красоте больше человека сказать может», — замечает он парню, тщетно пытающемуся научиться играть на аккордеоне. И когда начинает играть Балашов, то старик только слушает, не произнося ни одного слова, но именно в том, как он умеет слушать, сказывается вся глубина ощущения им музыки, песни, все глубокое благородство его вкуса, безошибочно отличающего подлинно красивое от подделки. Невольно вспоминается известный рассказ Тургенева «Певцы», в котором глубокая, врожденная любовь русского человека к задушевной, красивой песне выражена с такой покоряющей силой.

Нельзя забыть и молодого парня — владельца аккордеона. Когда он увидел, как хорошо повинуется инструмент Андрею, какую радость приносит людям эта игра, то не может он уже больше, как прежде, пиликать вкривь и вкось на аккордеоне и, повинуясь широкому душевному порыву, отдает его Андрею. Лишь вскользь говорит парень о фронте, откуда возвращается, но если б он этого и не сказал, то

«Сказание о земле Сибирской». В. Дружников в роли Андрея Балашова.

можно было б догадаться, что именно фронтовое товарищество, солдатская дружба, когда привыкают делить вместе и горе и радость, углубили в нем те благородные черты подлинной человеческой широты и искренности, которые и выразились в его поступке.

Народ в фильме «Сказание о земле Сибирской» активно действует на протяжении всей картины, составляя ее ведущее начало ее определяющий мотив. Замечательные черты русского национального характера: патриотизм, мужество, человечность, душевная широта, любовь к искусству раскрыты в собирательном образе народа, который проходит через весь фильм. Картина показывает, что эти лучшие черты национального характера полностью раскрываются только в советскую эпоху. Массовые сцены, раскрывающие разнообразие и богатство народных типов и характеров и в то же время сливающие это разнообразие в единый, яркий образ, принадлежат к лучшим эпизодам фильма. Хоровая песня является в этих сценах мощным объединяющим началом, в котором как бы сливаются переживания и чувства народа.

Народностью проникнуты и ведущие образы картины. Андрей Балашов как бы воплощает в себе творческую силу народа, из массы которого он сам вышел. В нем нет внешней позы, рисовки, игры в гениальность, как это мы видим у Оленича. Но за этой внешней простотой и сдержанностью скрыто большое душевное богатство, подлинный творческий жар, которые шаг за шагом раскрываются перед зрителем. В. Дружников, играющий Андрея, — молодой актер, и в его интерпретации образа может быть порою еще и нехватает профессионального опыта и глубины, но есть решающее, что покоряет зрителя: это — большое внутреннее обаяние, искренность и увлеченность и, наконец, творческий темперамент, ярко выраженный в финальных сценах исполнения его оратории.

Образ Наташи Малининой (артистка М. Ладынина) по своему эмоциональному рисунку более сдержан. Кажется, что ее переживания скрыты где-то в глубине, и слова, которые она произносит, не всегда могут их выразить. В частности, в такой сцене, как рассвет на строительстве, когда Наташа и Андрей, счастливые и полные любви, наблюдают великолепную картину восхода солнца в тайге, хотелось бы видеть больше волнения, больше непосредственного чувства. В эпизоде второго приезда на строительство и встречи с Бурмаком и Настенькой переживания Наташи получили более глубокое и искреннее выражение. Волнующим, душевным содержанием проникнуты образы Бурмака и Настеньки. Бурмак (артист Б. Андреев) в начале представляется, как человек духовно мало развитый. Любовь к Настеньке и связанные с этим переживания обнаруживают благородные черты его характера: способность глубоко и искренне откликаться на радость и страдания окружающих людей, человеческую теплоту и нежность, скрывающуюся под нарочито грубыми шутками, чувство дружбы и товарищества. Мы видим, что все внешнее, напускное, скрывавшее настоящие черты его характера, было у Бурмака чем-то несущественным, не выражающим его душевной сути.

Б. Андреев является одним из популярных актеров советского кино. Впервые он выдвинулся в фильме «Трактористы», где играл роль Назара Думы. В представлении зрителя облик Андреева связывается с вполне определенным амплуа грубоватого парня, который непрочь поскандалить и пошуметь, побахвалиться своей физической силой и недисциплинированностью. Когда в чайной впервые с шумом появляется Бурмак, учинивший очередной «прокол» автобусной покрышки для того, чтобы задержаться здесь и увидеть Настеньку, и когда прибегает его подручный Сенька, то кажется будто после десятилетнего перерыва мы снова видим шумливого тракториста Думу и его неразлучного дружка Савку из фильма «Трактористы».

Но это только первое и обманчивое впечатление, и в дальнейшем

«Сказание о земле Сибирской». М. Ладынина в роли Наташи Малининой.

перед нами раскрывается большой, благородный характер. Андреев играет эту новую для него роль великолепно: он находит сердечные, теплые интонации, выражающие настоящее, неподдельное чувство. Окрашенные этим чувством, по новому звучат те ходячие фразы и словечки, к которым любит прибегать Бурмак. Особенно полно раскрывается характер Бурмака в сцене, когда Наташа поет в чайной под аккомпанемент Андрея, а Настенька, поняв, что Андрей любит Наташу, переживает крушение своей мечты. Неумело и растерянно утешает Бурмак Настеньку, он произносит какие-то совершенно ненужные в этот момент, ходячие поэтические фразы вроде: «Подруга дней моих суровых», «служили два товарища в одном и том полку», но чувство его выражается так непосредственно и искренне, что именно в эти минуты Настенька впервые видит в нем нового для нее человека, хранящего в своей душе большую человеческую теплоту и нежность.

Удача Андреева определена не только его актерскими данными, которые впервые раскрыты с такой глубиной, но и тем, что в самом образе Бурмака был уже найден характер советского человека, насыщенный большим душевным содержанием, характер глубоко правдивый, жизненно полноценный и красочный.

Этот пример свидетельствует о том, что советское кино имеет значительные актерские кадры, но эти кадры не всегда находят в сцена-

«Сказание о земле Сибирской». Б. Андреев в роли Бурмака.

«Сказание о земле Сибирской». В. Васильева в роли Настеньки.

риях роли, которые позволили бы им глубоко и волнующе передать характер советского человека.

Актриса В. Васильева, играющая Настеньку, впервые выступает на экране. Она создает образ, привлекающий своей непосредственностью и чистотой, обаянием молодости и простоты.

В свое время большие споры вызвал образ Оленича в трактовке авторов сценария и фильма. Указывали на то, что отрицательная характеристика этого образа надумана и противоречит выдающимся творческим данным Оленича как пианиста. Но сегодня, после решения ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели, мы видим, насколько правы были авторы в трактовке Оленича. Да, Оленич выдающийся, талантливый исполнитель. Но его искусство — это совершенство виртуоза, овладевшего всеми тайнами музыкального исполнительского мастерства и не понявшего души искусства. Отсюда и его пренебрежение к народу. Отсюда холодность его искусства. Сталкивая Балашова и Оленича, авторы вводят нас в ту творческую борьбу, которая шла и идет в области музыки между эстетами, поклонниками «чистого искусства», и представителями советской реалистической музыки, обращенной к народу. В. Зельдин хорошо передает сущность образа Оленича: его «гениальничанье», себялюбие, стремление к шумному успеху, отсутствие той простоты и скромности, того внутреннего горения, вне которых нет истинного искусства.

Буквально несколькими штрихами зарисован образ другого музыканта— Галайды. Это тип мелочного человека, обывателя в искусстве, в каждом слове которого так и сквозит пошлость. Достаточно первого вопроса его к дежурному аэропорта, чтобы понять всю натуру этого человека. Артист Шпигель удачно интерпретирует этот образ. Галайда по сравнению с Оленичем человек ничтожный, но и он представляет по-своему ту прослойку деятелей музыки, которые, по существу, чужды высоким и благородным задачам советского искусства.

Сравнивая литературный сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова с фильмом, мы, отдавая должное работе сценаристов, которая во многом определила положительные качества картины, в то же время ощущаем огромную режиссерскую работу по углублению содержания основных образов, их психологической характеристики, драматургического и изобразительного рисунка. В литературном сценарии в некоторых эпизодах выступал привкус неглубокого, легкого отношения к раскрытию жизни. Нельзя не отметить, что созданная на основе этого же сценария оперетта Ю. Милютина «Беспокойное счастье» имеет поверхностный, а местами и просто пошлый характер.

Иван Пырьев сумел преодолеть эти тенденции: сжимая растянутые диалоги, за которыми порою терялся смысл произведения, сокращая ненужные эпизоды, он углубил психологическую основу образов и нашел для них яркие, впечатляющие краски.

Характерной чертой «Сказания о земле Сибирской» является цельность сюжетного и композиционного построения. Фильм от начала до конца проникнут единством ритмического развития, закономерной последовательностью смены отдельных сцен и эпизодов. Нет ничего лишнего, растянутого, нет самодовлеющего обыгрывания отдельных деталей. Композиция и ритм фильма органически вытекают из развития его идейного содержания и порожденных им драматургических конфликтов. Для творческого метода И. Пырьева характерно стремление к сильным, ярким контрастам, которые обостряют переживания героев, придают бо́льшую напряженность действию. Так, контраст перехода от зрительного зала консерватории, с шумом аплодисментов и волнующейся массой зрителей, к пустому классу, в который убегает Андрей, усиливает ощущение переживаемой им душевной драмы; этот контрастный переход повторяется еще раз, когда Андрей во время игры в чайной внезапно вспоминает о памятном вечере в консерватории и об Оленичe и когда его снова охватывает отчаяние и он бежит от шума и народа в свою комнату.

Но наиболее блестяще прием контрастного перехода дан в сцене второго приезда Наташи на сибирскую стройку. Андрей уже уехал на зимовку, чайная опустела: остались только Корней Нефедович и Капитолина Кондратьевна. В это время появляется Наташа, разыскивающая Андрея. Острая тоска охватывает ее; за тысячи километров стремилась она сюда, чтобы увидеть Андрея, и вот все рухнуло. Наступает тяжелая минута молчания. И вдруг она взрывается веселой песней, бубенцами, криками: это подкатил свадебный поезд Бурмака и Настеньки. Великолепный ландшафт заснеженной улицы с сибирскими, украшенными резьбой избами, вихрем мчащиеся тройки с разукрашенными дугами, красочная толпа, провожающая молодоженов, и песня народного хора, величающая жениха, — все это сливается в мажорный, яркий образ, как бы воплощающий те стороны русского характера, о которых когда-то писал Белинский, говоривший, что русскому человеку свойственны «быстрые переходы от самой томительной, надрывающей душу грусти к самой бешеной, исступленной веселости», что русский человек размашист и в горе и в радости; его поэтическому сознанию тесно и на улице и на площади, оно «просит для разгула дремучего леса, раздолья Волги-матушки, широкого поля».

Красочная картина захватывающего, удалого веселья является одним из наиболее впечатляющих эпизодов фильма. В своем творчестве Иван

Пырьев всегда выступал против тенденции представить русского человека, как какого-то тихого созерцателя, избегающего сильных страстей и переживаний. Его герои — это мужественные люди, с большой волей и крепким характером, с широким размахом идей и чувств. Вот почему он с такой любовью обращается к героическим образам Ермака и его сподвижников, видя в них истинное воплощение русского характера, полного отваги, доблести и великих дерзаний.

Одним из наиболее впечатляющих эпизодов заключительной части фильма является изобразительный рассказ о покорении Сибири Ермаком, вмонтированный в исполнение оратории Балашова.

Когда Андрей в своем поэтическом тексте доходит до темы Ермака и произносит стихи:

«И вот однажды сквозь туман и мрак,
К реке Тоболу подошел Ермак.
В тот день Тобол ярился и шумел,
Кипели волны, молнии блистали,
И беспрерывно гром гремел
И ветры в дебрях бушевали», —

на экране возникает как бы видение героической битвы Ермака за Сибирь, пронизанное захватывающей, яркой романтикой. Раздаются залпы казацкого войска, начинается жестокая рукопашная схватка. Грозное волнение природы сопровождает этот титанический бой. Сверкают молнии, тяжелые тучи проносятся по небу, буря сгибает деревья.

Первые кадры этого эпизода напоминают картину Сурикова «Покорение Сибири», но суриковская композиция развита в кинематографический образ, насыщенный динамикой и показывающий не один из эпизодов, а все течение битвы.

Несомненно, эти кадры являются одним из блестящих образцов кинематографического воплощения героической истории русского народа.

В фильме «Сказание о земле Сибирской» большую роль играет пейзаж. В соответствии со своими творческими принципами, Пырьев и в пейзажах тяготеет к раскрытию широких просторов, мощной и колоритной красоты русской земли. Величественная ширь сибирских рек, необозримые горизонты равнин и полей, могучие таежные леса, заснеженные улицы с огромными сугробами — таковы картины сибирской природы, органически вошедшие в фильм.

В этой картине Пырьев выступает как блестящий мастер пейзажной живописи: мало кто из наших режиссеров так хорошо ощущает красоту и своеобразие русской природы, как он. Особенно удались картины сибирской зимы, в которых замечательно найден объединяющий тон и преодолена присущая еще цветному кино резкость колористических отношений. Вспомним кадры, изображающие рассвет в тайге, который Андрей и Наташа наблюдают с вышки строительства. Как живо и мастерски показано пробуждение природы от сна, какое неотразимое, радостное впечатление производит первый луч солнца, пробившийся сквозь утренний туман и заигравший на скалистом берегу; вот он уже скользит по лугу, освещает цветы и речку и, наконец, торжествующе разливается во всем, что еще только что дремало предутренним сном.

«Сказание о земле Сибирской» — первый цветной фильм в творчестве Пырьева. Введение цвета в огромной степени обогатило его творческие возможности. Мастер большого темперамента, любящий яркие, сильные краски, — Пырьев пользуется колоритом, как могучим средством усиления эмоционального воздействия кинообраза. Для него цвет — это не нечто добавочное, помогающее сделать картину более красивой и занимательной, а одно из основных выразительных начал фильма. Именно благодаря такому пониманию роли цвета в кино, Пырьев умеет использовать его силу в полной мере даже и при всех еще непреодоленных технических трудностях цветного кино. Известно, что цвет в кино производит более резкое впечатление, так как в нем нет тех переходов и полутонов, тех нюансов, которые мы имеем в живописи. Хорошо найденная тональность помогает избежать этого недостатка. Фильм «Сказание о земле Сибирской» характерен удачным решением колористических задач. Оператор В. Павлов, превосходно снявший фильм, находит, когда это нужно, мягкость и живописность колорита (например, в зимних сценах, в картинах сибирской природы и т. д.), в других эпизодах давая предельно интенсивный яркий цвет (сцены битвы Ермака).

В колорите фильма видно правильное стремление использовать лучшие завоевания русской реалистической живописи, которая в лице Саврасова, Левитана, Сурикова и других мастеров с наибольшей эмоционально-психологической и колористической правдой отразила природу нашей родины.

Музыка фильма (композитор Н. Крюков) строится в значительной мере на старинных народных песенных мотивах (песня о Ермаке, «По диким степям...», величальная жениху и т. д.). Глубиной выраженных в них народных чувств, могучей ширью и гармонией эти песни органически сливаются с драматургической и изобразительной сущностью фильма.

Однако серьезным недостатком музыки фильма является то, что в ней недостаточно выражена тема новой социалистической Сибири. Композитор пытается ввести в строй фильма советскую песню, но эта песня или звучит как простой перифраз старого песенного мотива, или же не связана с основной темой произведения (песня фронтового шофера «Расскажу я вам, ребята, как нашел себе жену»). Между тем по смыслу фильма зритель хотел бы рядом с прекрасными старинными песнями о Сибири услышать и советскую народную песню, прославляющую новую социалистическую Сибирь.

По замыслу «Сказания о земле Сибирской» особенно важную роль в идейно-образной структуре фильма должна была сыграть музыка оратории Андрея Балашова. Получив партитуру оратории, дирижер Томакуров восторженно говорит Игонину и Наташе: «Какая музыка, нет вы послушайте, какая музыка!!!».

Исполнение оратории должно завершиться апофеозом новой социалистической Сибири. Но если тема эта звучит в поэтическом тексте и заключительных кадрах эпизода, то в музыке она не получила необходимого воплощения; автор ограничился только включением мотива хорала. Несомненно, если б были найдены содержательные, впечатляющие и ясные музыкальные образы оратории, это сделало бы фильм еще более ярким и волнующим.

В новом фильме И. Пырьева, созданном им в содружестве со сценаристами Е. Помещиковым, Н. Рожковым и оператором В. Павловым, современная советская тема, образы и характеры советских людей получили волнующее и глубокое отражение. Фильм многосторонен и богат по своему содержанию и художественно-выразительным средствам. От героической эпопеи Ермака— до сегодняшней социалистической стройки Сибири перед зрителем проходят красочные картины нашей родины, ее героического труда и ее истории.

Конечно в фильме есть и недостатки, часть которых мы уже отмечали. Хотелось бы видеть более широко развернутыми картины героического труда советского человека в послевоенные годы. Отдельные поступки героев представляются недостаточно оправданными с точки зрения жизненности и правдивости. Так, например, мало убедительна сцена, когда Наташа внезапно отказывается продолжать поездку в Америку для того, чтобы остаться на строительстве, а потом снова решает ехать.

Но эти недостатки, в известной мере обусловленные характером сценария, не изменяют общей высокой оценки фильма. «Сказание о земле Сибирской» представляет выдающееся достижение советского киноискусства и новую блестящую победу режиссера Ивана Пырьева и его творческого коллектива.

„РУССКИЙ ВОПРОС“— ТЕМА, ГЕРОИ, ФИЛЬМ

Ал. АБРАМОВ

Рассматривая новый фильм Михаила Ромма «Русский вопрос», нельзя воспринимать его изолированно от его первоисточника—одноименной пьесы Константина Симонова и ее сценических воплощений. Конечно, фильм этот, как и всякое явление киноискусства, является самостоятельным и оригинальным художественным произведением. Однако, говоря о фильме, невозможно избежать невольных и вполне оправданных закономерных сопоставлений.

В основном фильм сохраняет и публицистический пафос, и идейно-политическую направленность, и две основные темы, заложенные в пьесе драматургом. Первая тема — о тех опасных тенденциях, какие за последние годы все резче и решительнее определяют политику агрессивных кругов американского монополистического капитала; о подоплеке клеветнических антисоветских измышлений, в таком изобилии фабрикуемых американскими реакционными газетами; о замыслах поджигателей новой войны и тех средствах, какими они пользуются для достижения своих темных целей. Другая—о судьбах человека в капиталистическом обществе, о трагедии рядового американца, ставшего придатком капиталистической машины, отнявшей у него и человеческое достоинство, и совесть, и честь; об иллюзорном «американском счастье» — самой лживой из легенд в мифологии американской буржуазной демократии. Обе эти темы соседствовали в пьесе, дополняя друг друга, но в своем сюжетном развитии они представляли постановщикам пьесы возможность, так сказать, неравномерной акцентировки, вводили в соблазн усилить одну и ослабить другую тему. Так и получилось в некоторых постановках «Русского вопроса» на театральной сцене.

В фильме эта неравномерность исчезла. Обе темы пьесы можно отчетливо проследить в его сюжетном развитии, но они слиты в гармоническом композиционном единстве. Вторая тема, утратив свою самостоятельность, отнюдь не утратила при этом своей эмоциональной силы, но, сливаясь с первой темой, органически входя в нее, она лишь усилила ее памфлетно-публицистическое звучание. Трагедия Мерфи, Харди, Престона, Кесслера отнюдь не превратилась в частный бытовой случай, а приобрела все черты явления, типического для американского общества. Но интересует она автора фильма не сама по себе, а как результат растлевающей политики макферсонов и гульдов. Именно эта политика оказалась в центре внимания сценариста и режиссера, именно смысл, задачи и средства этой политики он и стремился раскрыть в своем произведении с максимальной полнотой и конкретностью.

Сюжетная разработка темы в сценарии несколько видоизменилась по сравнению с пьесой. Конфликт Макферсон—Смит, конфликт реакционного и прогрессивного начала в современной американской действительности приобрел основное, доминирующее значение. Тема Макферсона как системы, как огромной пропагандистской машины, создающей «общественное мнение» в интересах американского монополистического капитала, тема Макферсона, как выразителя хищнических тенденций американского империализма, агрессивных замыслов поджигателей новой войны, раскрыта в картине Михаила Ромма ярко и выразительно.

Кто такой Макферсон, какова его социальная характеристика в пьесе Симонова? Макферсон — один из крупнейших газетных воротил, миллионер, промышленный магнат, олицетворение жестокой и хищной силы капиталистической газетной машины. Его бог — доллар, его лозунг — сила, его оружие — клевета и шантаж в миллионных тиражах под кричащими заголовками. В его мире все продается и покупается. Репортер Харди за пятьдесят долларов в неделю будет сочинять гадости о России, за сто долларов Престон будет их редактировать, за тридцать тысяч долларов честный, талантливый Гарри Смит должен поехать в Советский Союз и написать книгу по заранее заготовленным для него тезисам: «Почему русские хотят войны». А за сотни тысяч долларов газеты Макферсона превратятся в эхо небезизвестной фултонской речи, в рупор провокационных замыслов международной реакции.

«Мы сохраняем объективный стиль информации: пятьдесят правдивых строк о России на шестнадцатую страницу, клеветническую статью о планах русской экспансии — на первую». Таков Макферсон и в пьесе и в фильме — не человек, а тип, в котором, как в зеркале, отражаются низменный, хищнический характер капиталистической культуры, ложь и фальшь буржуазной демократии. Мы сказали: и в пьесе и в фильме, но должны подчеркнуть, что в фильме социально-политическая характеристика Макферсона приобрела еще большую отчетливость и конкретность. Ромм-сценарист расширил границы образа, Ромм-режиссер раскрыл его, максимально использовав возможности кинематографа.

В социальную характеристику Макферсона закономерно включены и судьбы его жертв и рабов, и духовный облик его соратников, и омерзительный образ созданной им бездушной газетной машины, и даже американская кинохроника, использованная режиссером отнюдь не только как фон, как впечатляющий эффект достоверности. Когда видишь на экране чудовищное нагромождение небоскребов и тут же рядом ужасающую нищету лачуг, отчетливо сознаешь, на чем зиждется мир Макферсона. Когда видишь бесконечные кипы свежих газет, только что сошедших с ротационных машин и уносимых грузовиками на улицу, отчетливо сознаешь, что Макферсон — это не только человеческая индивидуальность. Когда видишь, как полицейские избивают дубинками женщин и стариков, давят копытами лошадей толпу демонстрантов, наивно поверивших в свободу слова в Америке, отчетливо сознаешь, что тридцать восемь газет Макферсона делают свое дело. «Ваша работа?»—спраши-

Кадр из фильма «Русский вопрос». Сценарий и постановка Михаила Ромма. Оператор Б. Волчек. В. Аксенов (Гарри Смит) и Б. Тенин (Мерфи).

вает Смит Престона, указывая на парикмахера, искренно огорченного тем, что в России «нельзя иметь ни собственной жены, ни собственного велосипеда». «Наша», — смеется Престон. Ту же гнусную «работу», убивающую в человеке все человеческое, мы видим и в судьбе Харди, Престона, Кесслера, Вильямса. Каждая из этих человеческих судеб дорисовывает образ Макферсона, как персонификацию насилия, алчности, корыстолюбия, подлости, как олицетворение капиталистического хищничества, империалистического разбоя. «Что же вы хотите?» — спрашивает Смит Престона. «Все. Все острова и полуострова, все проливы и заливы, все переулки и закоулки земного шара». Мы понимаем, что это говорит не Престон, и даже не Макферсон. Это говорит Уолл-стрит.

Мы уже упоминали об облике газетной машины Макферсона, как об одном из компонентов его образа в фильме. Ромм-сценарист смело вводит в фильм картины огромного здания, похожего на человеческий муравейник, в котором все — и механизмы и люди—находится в непрерывном движении. Вращаются барабаны ротационных машин, мчатся вверх и вниз кабины лифтов, стучат ремингтоны и телетайпы, снуют взад и вперед репортеры, похожие на умалишенных. Есть что-то бездушное, нечеловеческое в этом кишащем муравейнике, что-то напоминающее холодную монотонность машины. Так раскрывает «нутро» американской буржуазной газеты Ромм-режиссер. Уже самый облик ее редакции — зрелище бессмысленной человеческой свалки, в которой десятки людей буквально на головах друг у друга вопят, орут, смакуют, диктуя машинисткам свою пошлую, дурно пахнущую газетную стряпню — невольно подсказывает нам характер и направление этой газеты. Да, именно здесь, в такой обстановке и произрастает то, что составляет «душу» такой газеты: бульварная сплетня, хулиганская клевета, замаскированный шантаж, политическая инсинуация. Удача режиссера здесь в создании экспозиции образа Макферсона бесспорна, очевидна, убедительна в каждом кадре. Еще не видя самого Макферсона, мы уже входим в его мир, созданный им по своему образу и подобию.

Режиссера дополняет актер. Мы уже видели многих Макферсонов на сцене и каждый из них был в чем-то не похож на других. Не похож на своих театральных предшественников и Астангов. Это несходство естественно, оно обусловлено тем, что Симонова интересовала социально-политическая характеристика образа, а не его колористические детали. Что мы знаем о внешнем облике Макферсона? То, что ему за шестьдесят, что он стареет, хотя и старается казаться моложе... В некоторых театральных постановках Макферсона играли сдержанным, подчеркнуто респектабельным джентльменом, очень заботящимся о том впечатлении, какое он производит на окружающих. Астангов-Макферсон полностью полярен этой трактовке. Даже внешних признаков джентльмена, то-есть в англо-американском понимании — человека благовоспитанного, умеющего вести себя соответственно кодексу буржуазных приличий, — вы не увидите в астанговском Макферсоне. Это — хам, полный циничного презрения ко всем от него зависящим. В нем есть что-то общее с Харди — та же вульгарность, низменность натуры. Нам кажется, что именно это Астангов очень верно почувствовал. Ведь Макферсон, как и Харди, начал свою карьеру полицейским репортером — «восемь часов в полицейском участке, десять строк в день о пожарах и шесть о кражах». Только Харди так и остался в этой мусорной яме, а Макферсон вскарабкался на самый верх социальной лестницы. И не потому, что Харди бездарен, а Макферсон талантлив — никаких талантов нет у него, кроме волчьего умения загрызть слабейшего, но именно потому, что эта волчья хватка является единственно уважаемым талантом в мире, где человек человеку волк.

Раскрыть в образе эту волчью повадку капиталистического хищника, значит раскрыть главное и основное в Макферсоне. Астангову удается и это. Эмоциональный тон здесь он находит в спокойствии Макферсона, в его холодной, непоколебимой уверенности, что все кругом послушно, покорно в своей готовности служить его целям. Есть в фильме несколько реплик, определяющих это содержание образа. «Мы стали работать очень грубо, шеф», — говорит Макферсону Престон, и Макферсон отвечает: «Да, мы стали работать грубо». «Вы очень переменились, шеф», — пытается продолжать Престон; и Макферсон обрывает: «Да, я переменился. И вам советую то же». Когда Кесслер в ответ на угрозы Макферсона спрашивает: «Не знаю, стоит ли мне пугаться?», тот отвечает: «Стоит». Мы цитируем эти реплики по памяти, но смысл их именно таков — в них ледяная уверенность Макферсона в своей жестокой, властной, не признающей сопротивления силе. Астангов произносит их холодно, раздельно, словно чеканит слова, с каким-то уничтожающим спокойствием. Тон найден абсолютно верно, безошибочно. Но именно потому и кажется нам ошибочным поведение артиста в эпизоде, предшествующем заключительной беседе Макферсона со Смитом. Макферсон здесь объясняется с Гульдом, требуя немедленной переделки книги. Оба при этом кричат, наскакивая друг на друга, как два поссорившихся биржевых маклера. Трактовка эпизода неверна в корне — и режиссерски, и актерски. Кричать может Гульд, но не Макферсон. Бешенство его холодно, в нем больше презрения, чем ярости. Он и здесь уверен в том, что сломит

Смита, что книга выйдет такой, какая ему нужна. Только в последней сцене со Смитом, когда Макферсон убеждается, что его сила неожиданно столкнулась с силой, еще более уверенной и спокойной, ярость его взрывается. Только здесь он может кричать растерянно, злобно, бессильно. Здесь Астангов и Ромм не ошиблись: сцена эта доносит до зрителя не только ярость Макферсона, но и его бессилие.

Так побеждает в фильме тема Смита — тема правды, честности, благородства, тема рузвельтовской Америки, выступающей против Америки Херста. И эта победа в фильме более отчетливо выражена, чем в любой из памятных нам театральных постановок пьесы К. Симонова. В пьесе образ Смита, несмотря на яркость его психологической характеристики, оставался все же несколько недописанным. В его душевной карте еще были «туманности», белые пятна. Соглашаясь на предложение Макферсона, Смит знал, что делает «порядочную гадость» и все же принимал предложение. Здесь в нем явно побеждал обыватель, побеждал соблазн пресловутого «американского счастья». Во втором акте мы уже, по сути дела, видели нового Смита — человека, который, побывав в стране социализма, не мог написать заказанного ему пасквиля. В сознании его наступил перелом, в конфликте между совестью и соблазном «счастья в рассрочку» победила совесть. Но перелом этот наступил где-то за пределами сцены — мы видели Смита, уже диктующим свою честную книгу, идущим на бой с Макферсоном и Гульдом. Только отсюда вступала в пьесу тема рузвельтовской Америки — Америки простых и честных людей, получившая свое кульминационное развитие в финале.

Автор фильма дополнил и расширил образ Смита. Тема рузвельтовской Америки, принимающей вызов Америки Херста, вступает в фильм сразу с первых же эпизодов. Гарри Смит идет на сделку с Макферсоном и Гульдом не потому, что образ «счастья в рассрочку» оказывается сильнее голоса совести. Нет, совесть Смита не подавлена, честь не продана за тридцать тысяч долларов. Все поведение его в картине говорит о том, что Смит никогда не согласился бы на предложение Макферсона поехать в Россию и «написать гадость», если бы Гульд в последнюю минуту не подсказал ему компромисса. «Должна ли эта книга пахнуть первой страницей вашей уважаемой газеты, — спрашивает Смит Гульда, — или я могу придать ей более приличный запах одной из последних страниц?»—«Найди собственный вариант»,—соглашается Гульд. Из этого взаимного непонимания и возникает дальнейший конфликт. Гульд соглашается, потому что убежден, что здравый смысл и тридцать тысяч долларов подскажут Смиту именно тот вариант, какой хочет иметь Макферсон, то-есть вариант клеветнический. Смит соглашается, потому что еще верит в «нейтральность», «объективность» последних страниц макферсоновской газеты, куда тот цинично прячет правду, чтобы хоть для виду отличаться от Херста. Смит и не собирается писать лжи, он лишь предполагает ограничиться полуправдой. Так мотивируется в картине отъезд Смита в Россию.

Кадр из фильма «Русский вопрос». Е. Кузьмина в роли Джесси.

Отчетливо мотивирован и переход от нейтральной полуправды к воинствующей истине после возвращения Смита в Америку. Он пишет свою книгу не из бессмысленного донкихотства, заранее убежденный в том, что эта книга не выйдет, и не для того, чтобы хоть ненадолго сохранить подле себя уплывающий призрак счастья. В счастье это, подаренное ему Макферсоном, он явно не верит. «Все в рассрочку», — иронически усмехается он. «Да, но жена не в рассрочку»,—говорит ему Мэг. «Не знаю, — пожимает плечами Смит, — ничего не знаю». Он бы не писал этой книги только для того, чтобы поддразнить Макферсона. Нет, он пишет ее, все еще надеясь сохранить нейтралитет в «русском вопросе», ограничиться бытовыми зарисовками, ускользнуть от «политики». Макферсон сам толкает его на бунт. «Придется нарушить ваше джентльменское соглашение, — говорит Макферсон Гульду, — никаких вариантов не будет. Смита нужно довернуть вправо, как доворачивают винт. До отказа». Вот, что обусловливает появление именно такого варианта книги, какого совсем не ожидал Макферсон. В фильме это показано превосходно. Смит диктует свою книгу гневный, торжествующий, величественный. Меняются кадры. Не слышно слов. Только нервно движутся губы Смита и все вдохновенней, патетичней становится его лицо.

Нельзя заглушить голос правды, голос совести миллионов американцев, какие бы средства ни применяла для этого вся хищническая свора макферсонов и гульдов. «Вы с Макферсоном, — говорит Смит Гульду, — выдаете себя за врагов России. Но в этом только четверть правды. А три четверти в том, что вы — враги Америки». Эта убежденность Смита приобретала еще более сильное, действенное звучание в его финальном монологе в пьесе. Но монолог давался под занавес, продолжения не следовало. Зритель уходил убежденный в том, что Смит, конечно, найдет свою Америку, которую не обманешь и не спровоцируешь на подлость никакими фальшивками, но конкретного подтверждения своей убежденности не получал. Ромм видоизменил финал пьесы: Смит не нашел ни одного издателя для своей книги, зато он нашел миллионы слушателей. Мы видим его на митинге в Медисон Сквер-гарден в Нью-Йорке. «Сегодня я в сорок седьмой раз рассказываю вам историю моей книги...», — говорит он аудитории. Мы слышим вдохновенную речь его, слышим аплодисменты слушателей, гул многотысячных трибун. Воочию видим, что Гарри Смит действительно начал свою жизнь сначала, найдя себе ме-

сто среди таких же честных, правдивых, борющихся людей. Прекрасная публицистическая концовка, сильным мажорным аккордом завершающая фильм.

На долю артиста Вс. Аксенова выпала, как говорится, очень трудная задача. Гарри Смит — основная, самая ответственная и, пожалуй, самая трудная роль в картине. И здесь актер свободен в выборе колористических деталей портрета. Можно сыграть Смита крепким, здоровым парнем, подвижным и порывистым с той чисто внешней привлекательностью, какая, возможно, и подкупила Джесси. Можно сыграть его и сдержанным, замкнутым, скупым в движениях человеком, в котором только угадывается большая внутренняя сила. Но и в том и в другом случае должно остаться одно: ясный ум, твердая воля, честная, мужественная душа. Все эти черты — честность, прямота, душевное благородство Смита — все, что мы видим в образе Смита в пьесе, есть и у Аксенова. Да, именно такой Смит мог бросить в лицо макферсонам и гульдам свою глубоко прочувствованную правду о русских, разглядеть в своих капиталистических хозяевах не только врагов России, но и врагов Америки. Именно такого Смита нельзя ни уговорить, ни устрашить, ни купить. Именно такой Смит должен любить и ненавидеть искренне, без всякой рисовки, с мужественной сдержанностью сильных и больших чувств. Все это — не открытие Аксенова и Ромма, это написал Симонов. Но если Ромм усилил политическое звучание образа, яснее мотивировал его развитие в сюжетных конфликтах фильма, то «свое», «собственное», что внес Аксенов в образ, не всегда и во всем убеждает. Артист играет Смита внешне очень спокойным, как будто совсем бесстрастным человеком. Он одинаково сдержан и в любви, и в ненависти, и в отношениях с Джесси, и в разговорах «на чистоту» со своими хозяевами. Он не обнаруживает своего «смитовского» отношения ни к подлой «философии» Харди, ни к циничным признаниям Престона. Даже признание Мерфи в том, что Смит «перестал быть его совестью», не вызывает никаких особых изменений в привычных интонациях Смита-Аксенова. Это однообразие интонации, на наш взгляд, несколько обедняет образ. Ведь нашел же артист новую интонацию в заключительных эпизодах картины, сумел раскрыть и тот внутренний пафос образа, который придает такую огромную моральную силу победе Смита. Значит, мы вправе предъявить более высокие требования к артисту: Смит в первой половине картины мог быть ярче, значительнее, духовно богаче.

Тема Джесси закономерно входит в тему Гарри Смита, в его борьбу с самим собой, в его конфликт с совестью. Джесси у Симонова — не только личность, не только преданная американская девушка, которой отдал свое сердце Гарри Смит. Джесси — и образ иллюзорного американского «счастья в рассрочку». Стандартный, пошленько-красивый домик, кисейные занавесочки, яблочный пирог и красивая жена в красивом домашнем платье — какой убогий, какой вульгарно-мещанский идеал счастья человека! И не в том, конечно, что дом уютен, а жена красива и яблочный пирог вкусен, а в том, что во имя этого «счастья», по мысли его пропагандистов, можно со спокойным сердцем принести в жертву и совесть и честь. С нашей точки зрения это — махровая пошлость, законченное выражение обывательской «философии». Но в современной Америке подобная «философия» является мощным оружием в руках тех, кто прививает ее миллионам людей. Недаром Макферсон рассчитывает на Джесси, как на главный козырь в своей игре со Смитом. И правильно рассчитывает: Джесси именно такова — давно смирившаяся жертва капиталистической цивилизации, какую можно использовать в любых целях.

Как будто все ясно в образе, однако, театральным актрисам было очень трудно сыграть эту роль. И в ней были свои «туманности» — почему Джесси, любя Смита, все же уходит от него именно в тот момент, когда близкий человек ему особенно нужен? Все, что говорит при этом Джесси, звучит не слишком искренне и мало кого убеждает. Не убеждает она и Смита, ясно понявшего, что он ошибся, что Джесси — тоже только «в рассрочку». Талантливая Любовь Орлова, кинематографическая артистка, игравшая эту роль на сцене театра, попробовала даже «оправдать» Джесси, сыграть ее теплее и лиричнее, чем было написано у Симонова. В ее Джесси была своеобразная поэтичность, она казалась менее выхолощенной годами скитаний от мужчины к мужчине, которые, подобно Гульду, «умели во-время приласкать одинокую девушку». Эта Джесси так сильно любила Смита, ее счастье было так полно и велико, что просто не верилось, что такая женщина могла уйти от него только потому, что он лишился заработка, дома и автомобиля. Но как бы ни был интересен образ, созданный в свое время Л. Орловой, «улучшать» и «оправдывать» Джесси, конечно, не стоило.

И Михаил Ромм, как режиссер, и Е. Кузьмина, как исполнительница, попытались раскрыть образ Джесси совсем в другом ключе. Фильм начинается с реплики о Джесси. Харди и фоторепортер Паркер замечают Джесси на аэродроме. Из беседы выясняется, что Джесси вновь работает «в кабинете» у Макферсона. Что это значит? Паркер поясняет: «Отвратительный старик... Шестьдесят два года и так плохо ведет себя». Когда же контуры образа Макферсона в фильме становятся более определенными, многозначительная реплика Паркера приобретает уже совсем ясный смысл. У Макферсона нельзя работать, не будучи его любовницей. Может быть Джесси и была ею, кто знает? Но в данное время она сознательно отказывается от «милостей» шефа, лишь временно заменяя отсутствующего секретаря. Она надеется на Смита, на свое «счастье в рассрочку». Для Джесси это счастье — тоже иллюзия: такая женщина никогда не удовлетворится атмосферой чистенького мещанского уюта под вечной угрозой житейской катастрофы. Ведь рано или поздно удар судьбы все равно вернет ее Макферсону или Гульду. Гульд это отлично понимает, приобретая домик Смита еще до того, как оттуда выбросили хозяина. Но Джесси упорно цепляется и за яблочный пирог, и за автомобиль в рассрочку, и за новый передник, обманывая себя и других.

Такая трактовка образа вынудила режиссера внести кое-какие сюжетные изменения в замысел Симонова. Так, Джесси задолго до того, как написана книга Смита, узнает о его настроениях: она подслушивает откровенный разговор его с Мэг. Далее все семейное счастье их превращается в сплошную комедию. Пьянство, надрыв, трагическая поза отчаяния под маской любящей жены — вот, что характеризует Джесси в этот период. Только Смит в своей одержимости мог не заметить этой бунтующей пошлости. И «уход» Джесси воспринимается затем вполне закономерно: он оправдан и логически и психологически.

Перед нами — законченный образ типично хемингуэевской героини, опустошенной, надломленной, жалкой и в своем бытии и в своих иллюзиях. Трактовка отнюдь не противоречащая ни современной американской действительности, ни замыслу К. Симонова. В фильме же эта трактовка более чем оправдана, она укрепляет тему Смита, ослабляет побочный элемент в ней — мотив личной трагедии героя. По сути дела и нет никакой трагедии: Смит уже понял, что в лице Джесси он потерял немногое. Что могла дать ему эта женщина, которая только и мечтает о том, чтобы он стал «чуточку хуже»? Зрители поняли это гораздо раньше и потому и «уход» Джесси, очень мелодраматичный в театре, в фильме никак не волнует. Мало того, он кажется благом, ибо освобождает Смита от ненужного балласта в его дальнейшей борьбе. Нам кажется только, что Е. Кузьмина, найдя верный ключ к образу Джесси, все же не до конца раскрыла его. Рисунок роли как бы разделяется на два плана: первый —

Джесси в ее иллюзиях, второй — Джесси в ее реальном бытии. В первом плане артистка старается облагородить Джесси, во втором — жестоко ее развенчать. Неверно это! Зритель с самого начала должен быть убежден, что благородство Джесси мнимое, должен видеть, что она только старается казаться лучше, только обманывает и себя, и Смита, и друзей, и бывших любовников. Душевная опустошенность Джесси, раскрывшаяся в заключительных эпизодах фильма, должна была раскрыться гораздо раньше и при том постепенно, не вызывая никакого недоумения у зрителя. Образ тогда получился бы более цельным и выразительным.

С этой точки зрения кажется совсем уже неуместной сцена, в которой Джесси является к Гульду ходатайствовать за Смита. Гульд предлагает ей сожительство, возмущенная Джесси бьет его по лицу.

Зачем понадобилась Ромму эта запоздалая реабилитация Джесси? Она ничего не добавляет к теме Смита, ничего не объясняет в самой Джесси и только запутывает образ. Логичнее было бы, чтобы Джесси приняла предложение Гульда, если режиссеру так уж хотелось «обыграть» эту сцену. Ведь пришел же он к этому в сценарии, пристроив свою героиню, правда, не к Гульду, а к Макферсону. В фильм этот мотив не вошел. Зато остался мотив «реабилитации». И зря!

Судьбы остальных персонажей фильма не имеют самостоятельного значения: они дополняют темы Макферсона и Смита. Престон, Харди, Кесслер, Вильямс—в картине только эпизоды, их тема — судьба жертв и рабов капиталистической машины — органически входит в образ Макферсона. Б. Пославский-Харди играет точно в замысле К. Симонова — жалкую, растленную душу, на дне которой остались лишь горечь и муть. Вполне достоверны и С. Антимонов-Кесслер, и М. Трояновский-Вильямс, оба ни в чем не отступают от памятной нам трактовки этих образов на сцене театра. Несколько трансформировался по сравнению со своими сценическими предшественниками Престон. В фильме в исполнении А. Цинмана образ приобрел неожиданно комедийный оттенок. Это — тоже раб Макферсона, но раб лукавый и циничный до мозга костей. Таким легко живется в царстве макферсонов, при случае они даже могут сделать карьеру и тогда превращаются в липпманов или роузов — откровенных гангстеров американской печати. Что ж, явление вполне типичное для современной американской действительности.

М. Названов-Гульд повторяет в фильме тот же рисунок образа, созданного им в спектакле театра имени Моссовета. Роль эта с глубокой и яркой морально-политической характеристикой почти не имеет внешних живописных деталей. Вот эти детали и создал артист, показав Гульда именно так, что сразу становится понятной и его карьера, и его ненависть к демократии, и та, несколько презрительная, симпатия, которую питает к нему Макферсон. Но самое главное, что удалось артисту, что придало образу четкость и законченность—это политическая ограниченность Гульда. Как ни хитер Гульд, он недостаточно умен для того, чтобы предупредить скандальное фиаско своей глупой антисоветской провокации. Это подлый, злобный, коварный хищник, но настолько ослепленный алчностью выскочки, тщеславием карьериста, ненавистью ренегата ко всему прогрессивному, что может допустить порой смешной и глупый просчет в своих хитрых политических комбинациях.

Кадр из фильма «Русский вопрос». М. Астангов (Макферсон) и С. Антимонов (Кесслер).

Мерфи, Мэг, Паркер дополняют тему Смита. Основной мотив Мерфи— это трагедия подавленной совести, чести, разума. Мерфи в фильме служит как бы предупреждением Смиту: вот во что может превратиться тот, кто откажется от борьбы. Б. Тенин играет превосходно. Мэг в театральных постановках пьесы К. Симонова была по большей части бесцветной и невыразительной. В фильме ее тема проступает отчетливее и конкретнее. Мэг (М. Барабанова) — это тоже предупреждение Смиту, голос совести, строгий и неподкупный. Паркер (Г. Юдин) — это отдаленное подобие Мерфи, фигура чисто эпизодическая. В пьесе его нет, и зачем он появляется в фильме — не совсем понятно.

Снят фильм интересно, изобретательно. Работа оператора (Б. Волчек) и художника (С. Мандель) органически дополняет работу режиссера, максимально способствуя раскрытию художественных образов сценария, их эмоциональному воздействию на зрителя.

Б. Волчек создал яркие портретные характеристики всем героям фильма, во многом помогая актерам расширить сущность изображаемых персонажей. Оператор совместно с художником осуществили труднейшую задачу стилистического объединения игровых павильонных сцен с документальными съемками Америки. Они создали единый и впечатляющий образ внешне блестящего, благоустроенного американского быта, в своем машинном автоматизме, бездушии и стандартности подавляющего и нивеллирующего человеческую индивидуальность.

В итоге — фильм, заслуживающий серьезного внимания советского зрителя, фильм интересный, значительный, правдивый в своем режиссерском и актерском решении. Все изменения, внесенные его автором в пьесу К. Симонова, сделаны умно и тактично, усиливая политическое звучание темы. Фильм захватывает и увлекает нас своим взволнованным отношением к той борьбе между реакцией и прогрессом, правдой и ложью, честью и бесчестностью, в которой будущее принадлежит не макферсонам, а смитам. В этом и убеждает картина Михаила Ромма и в этом — ее победа.

ФИЛЬМЫ СОВЕТСКОЙ ПРИБАЛТИКИ

С. БУРОВ

Одна из решающих особенностей развития советского киноискусства состоит в том, что с самого своего возникновения оно росло как искусство многонациональное, опирающееся на культурные достижения всех народов нашей родины и отражающее их участие в строительстве социализма. Дореволюционная Россия не знала никакой кинематографии, кроме русской. Впрочем, даже русские фильмы часто изготавливались по образу и подобию продукции Пате и других зарубежных киноимпортеров, не отражая ни русской действительности, ни подлинных запросов русского зрителя.

Советская власть создала кинематографию и в России, и на Украине, и в Грузии, и в Армении, и в Азербайджане, и в республиках Средней Азии. Часто в национальных республиках не было собственных кадров — режиссерских, операторских, даже авторских; тогда на помощь приходила русская советская кинематография, русская советская литература. Это была именно помощь — бескорыстная и дружеская: социалистическое государство и деятели его культуры заинтересованы были всегда только в том, чтобы вырастить национальные художественные кадры, которые, опираясь на все лучшее, что есть в национальных культурных традициях, и на достижения русской культуры, создавали бы новое национальное искусство, несущее человечеству идеи коммунизма.

В разное время и в разных условиях по разному протекал этот процесс. В первые годы после революции он осложнялся тем, что и русская советская кинематография имела мало мастеров, которые способны были осуществить поставленные перед ними большие задачи. В республиках, которые не имели своего театра, а потому и драматургии, этот процесс развивался параллельно с развитием театральной культуры: так обстояло дело в Узбекистане. Но всегда развитие национальной кинематографии опиралось на современную национальную тематику и национальные художественные кадры. И это было условием ее успеха.

В истекшем году мы стали свидетелями рождения национальной кинематографии в трех самых молодых советских республиках: Латвии, Эстонии и Литве. Серьезный успех первых фильмов, созданных новыми национальными отрядами советского кино, не только радостен, но и поучителен. Он показывает на примере, как социализм развязывает творческие силы народа, открывает невиданные возможности культурного расцвета.

И Латвия, и Литва, и Эстония располагали и до советской власти квалифицированными художественными кадрами. Но в условиях буржуазного строя эти творческие кадры не могли проявить свое дарование. Республики и раньше обладали талантливыми писателями, но издательства выпускали бульварную литературу, а театры ставили западные переводные мелодрамы и фарсы. И раньше существовали хорошие латышские, литовские, эстонские актеры, но как могли они проявить себя, если перед ними никогда не ставились серьезные художественные задачи?

К подлинно творческой жизни художественную интеллигенцию Прибалтики пробудила советская власть. И лучшие из деятелей искусств прибалтийских республик поняли свои задачи художников, свою обязанность перед своим народом и всем Советским Союзом — говорить полным голосом о том, что волнует народ. Этим они и обеспечили успех своего кинематографического дебюта.

Три фильма, эстонский—«Жизнь в цитадели», латвийский — «Возвращение с победой» и литовский — «Марите» говорят о том главном, что определяет социально-политическую жизнь молодых советских граждан; о тех процессах, которые происходят в их сознании; о становлении нового советского патриотизма, который является высшим выражением любви к своей родине. Они говорят о пробуждении социальной активности у людей, которым капиталистический строй всячески прививал аполитичность. Значительность темы, отличающая все эти три фильма, ее актуальность были основными условиями успеха: перед создателями картин стояли серьезные цели, достижение которых требовало от художника глубокого проникновения в образы и идею произведений.

Историки кино запишут, что 1947 год был годом, когда богатая талантами французская кинематография оказалась задушенной соглашением Блюм—Бирнс, открывшим широкую дорогу американским фильмам на экраны Франции. И годом, когда с братской помощью русской советской кинематографии три народа, не имевшие кинематографа, создали свое национальное киноискусство.

Могли ли при буржуазном строе маленькие Латвия, Эстония и Литва мечтать о собственном кинематографе? Они не располагали для этого ни необходимой материальной базой, ни творческими кадрами. Но если даже они и попытались бы поставить национальные фильмы, то эти последние себя не окупили бы: расходы по постановке картины невозможно возместить демонстрацией на местном экране. Ведь не окупают же себя даже французские картины, хотя Франция по народонаселению много больше всех трех прибалтийских советских республик вместе взятых.

А вот при социалистическом строе отпали непреодолимые в условиях капитализма трудности, препятствующие созданию и развитию национальной кинематографии малых стран. Социализм обеспечивает и воспитание национальных творческих кадров, и создание совершенной съемочной базы и рентабельных фильмов. Об этом говорят факты: созда-

ние трех новых национальных картин и успех их на экранах всех республик Советского Союза.

☆

Картина «Жизнь в цитадели» поставлена по выдающемуся произведению эстонской драматургии; в ней участвовали лучшие актеры эстонского советского театра, музыка написана композитором эстонцем, и один из ее режиссеров также эстонец. И вместе с тем постановщиком картины является квалифицированный режиссер русского советского кино Г. Раппапорт (которого зрители знают по его фильму «Профессор Мамлок»), сценарий написан знатоком кинодраматургии Л. Траубергом, а одна из лучших русских советских киностудий — «Ленфильм» предоставила для съемки все свои богатые производственно-технические возможности. Сочетание национальной художественной культуры с богатым творческим и производственным опытом русской советской кинематографии — вот что обеспечило успех дела и позволило создать зрелое, полноценное художественное произведение. В большей или меньшей степени те же условия были соблюдены и при работе над двумя другими картинами. И успех каждой из них находится в прямой зависимости от меры осуществления этих условий.

Но вернемся к «Жизни в цитадели». Идея этой картины определяется прежде всего актуальностью, жизненностью разработанной в ней проблемы. Казалось бы, сюжет «Жизни в цитадели» не нов. Не мало было произведений, которые рассказывали об интеллигентах, писателях, художниках, ученых, замкнувшихся в «башне из слоновой кости» и убежденных в том, что интеллектуальная деятельность и житейская практика непримиримы. Но в разных общественных условиях эта тема приобретала разное значение. Тема же крушения «башни из слоновой кости», искусственного узкого мирка частных интересов, в котором замкнул себя человек, приобретает очень большой общественный смысл для молодых советских республик Прибалтики. История профессора Августа Мийласа, рассказанная в пьесе А. Якобсона и поставленной по ней ленте, это не только история отдельного представителя верхушечной прослойки буржуазной интеллигенции. Она характерна для больших слоев интеллигенции и мелкой буржуазии, которых правители буржуазной Эстонии, Латвии и Литвы воспитывали в уверенности, что политика — это не их дело. Иллюзии о «башне из слоновой кости», о «цитадели», в которой человек может

Кадр из фильма «Жизнь в цитадели» (по пьесе А. Якобсона). Сценарий Л. Трауберга. Постановка Г. Раппапорта. Главный оператор С. Иванов. Хуго Лаур в роли Августа Мийласа.

замкнуться от внешнего мира, всячески поддерживались и укреплялись для того, чтобы отвратить людей от социальной практики, оторвать интеллигенцию от рабочего класса и крестьянства родной страны. И поэтому история профессора Августа Мийласа имеет широкий общественный смысл, это история многих и многих людей, перед которыми социализм открыл огромные возможности для большой созидательной деятельности на пользу родному народу. Так «камерная» драма ученого приобретает широкое политическое звучание.

В пьесе А. Якобсона Мийлас — филолог. Автор сценария Л. Трау-

Кадр из фильма «Жизнь в цитадели». А. Тальви (жена Мийласа) и Л. Лаатс (Лидия).

берг превратил его в биолога для того, чтобы развить его судьбу, наглядней показать добровольного затворника цитадели включившимся в социалистическое строительство своей родины. Однако превращение Мийласа в биолога требовало бы более глубокой переработки сюжета. Трудно представить себе, что биолог, даже занимающийся такой узкой проблемой, как систематика мхов, может так же не выходить из добровольного заключения и отказаться от собирания материала. Зритель верит, что Мийлас был когда-то ученым, но не верит, что Мийлас продолжает научную деятельность.

И режиссер своими средствами не счел нужным показать внешний характер профессии Мийласа, как естествоиспытателя. Кабинет, в котором проводит свою жизнь Мийлас, это не кабинет биолога. И характерно, что украшает этот кабинет бюст Вольтера, но не Дарвина или Линнея.

Задуманная правильно, переработка пьесы осуществлена робко и лишь с частичным успехом. И поэтому, очевидно, не выдвинулся на нужное место образ Анса Куслапа — большевика, офицера эстонской национальной части советских вооруженных сил. Но кое-что в фильме оказалось выразительней, чем в пьесе. Удались представители младшего поколения, дети Мийласа — Карл и Лидия, инстинктивно тянущиеся к новому и вступающие в конфликт с отцом. Правы были сценарист и режиссер, когда уделили им много больше внимания, чем фашистским прихвостням Ральфу и Рихарду.

«Жизнь в цитадели», несмотря на частные недостатки, верно показывает, как под влиянием событий один за другим рушатся буржуазные предрассудки у новых граждан Советского Союза, как приобщаются эти граждане к социалистическому строительству, осознают себя ответственными за будущее своей родины. Картина убеждает потому, что она правдиво воссоздает грозовую атмосферу Отечественной войны, потому что отличный актерский ансамбль воплощает на экране жизненные и интересные характеры. Игра Хуго Лаура (профессор Мийлас), Б. Куускемаа (Анна), Э. Тинна (писатель Лиллак) и А. Рандвийра (плотник Кийватс) говорит и о высоком уровне мастерства эстонских актеров, и об умении режиссера руководить исполнителями, никогда еще не снимавшимися в кинематографе.

Так первая эстонская художественная картина явилась произведением идейно зрелым и художественно полноценным, и успех ее на экранах советской страны оказался вполне заслуженным. Этот успех обеспечили и значительность содержания, и то гармоническое соединение национального искусства Советской Эстонии с опытом русской кинематографии, которое сделало плодотворной творческую работу всего коллектива. Если условия, обеспечившие удачу фильма, будут правильно оценены эстонской кинематографией, она без сомнения скоро добьется новых идейных и художественных успехов.

☆

Хотя «Жизнь в цитадели»—картина камерного плана, но в ней ощущается дыхание огромных событий, происшедших в военные годы в молодой Советской Эстонии. Новый латвийский художественный фильм «Возвращение с победой» рисует не камерные сцены, но широкие батальные эпизоды. Однако он дает менее убедительное изображение тех же событий, происходивших в соседней с Эстонией Латвии. В картине обрисована и боевая деятельность партизан, и действия прославленной латышской гвардейской дивизии, и все-таки мы не много узнаем о сегодняшней Латвии. Фильм показывает прежде всего события, не рисуя достаточно полно внутренний мир людей, и самая исключительность судьбы его героя Августа Гриезе мешает показать то типичное, что отличало борьбу патриотов Латвии.

Взяв за основу сценария пьесу латышского драматурга Виллиса Лациса, сценаристы М. Блейман и К. Исаев вместо того, чтобы углубить психологические характеристики персонажей, развили ее приключенческо-мелодраматическую линию. «Возвращение с победой» приключенческая мелодрама, повествующая о героических подвигах человека, чье честное имя было опозорено немецкими захватчиками, и который, оставшись одиноким и не решаясь открыться даже своим друзьям-партизанам, мстит немецким захватчикам и за родину и за себя. В центре внимания сценаристов, а вслед за ними и режиссера А. Иванова оказался внешний ход событий, а не характеры людей, изображенных бледно и невыразительно. Правда, внешний ход событий передан превосходно: фильм держит зрителя в постоянном, все возрастающем напряжении. Но, увидев Августа Гриезе во всех перипетиях сложной его судьбы, зритель не узнает о нем к концу картины больше того, что оказывается ему известным уже из первых двух частей. Август бесстрашен, самоотвержен, любит свою родину, свою мать, невесту. Это все, что можно сказать о нем, посмотрев картину. Образ центрального героя «Возвращения с победой» схематичен, ибо раскрыт он в условиях мелодраматических ситуаций.

Режиссер А. Иванов, оператор Э. Тиссе и актеры А. Димитер (Август Гриезе), В. Силиниек (комиссар Драдинь), А. Шпильберг (мать) и Я. Осис (староста) много сделали для того, чтобы преодолеть этот недостаток картины и придать ей известную локальность и бытовую конкретность. Режиссер и оператор расширили и обогатили сюжетную схему сценами, правдиво передающими атмосферу Великой Отечественной войны в Латвии. Актеры средствами своего искусства расширили и обогатили характеристики персонажей. И все же этой картине нехватает национального своеобразия. Можно безо всякой натяжки представить себе тех же людей и те же события не в Латвии, но на любой другой временно захваченной фашистскими агрессорами советской территории.

Несмотря на этот серьезный недостаток картине «Возвращение с победой» обеспечен значительный успех у зрителей. Она правдиво изображает отважных людей, готовых в любой момент отдать за родину свою жизнь. Действие ее богато событиями и развивается в хорошем темпе. Поэтому зритель прощает авторам известную схематичность в обрисовке людей, героизм которых так понятен и естественен, прощает также известную натянутость мотивировок, позволяющих Августу Гриезе оказываться победителем в самых сложных ситуациях. В целом лента свидетельствует и о росте молодой латвийской кинематографии, особенно очевидном в сравнении с выпущенными год назад «Сыновьями», и о росте режиссера, поставившего оба эти произведения.

☆

Наиболее значителен замысел третьей из картин — о борьбе граждан советской Прибалтики против немецких захватчиков. «Марите» режиссера В. Строевой — кинобиография славной партизанки, имя которой, наряду с именами Зои Космодемьянской и молодогвардейцев, стало символом высокого патриотизма советской молодежи. Картина задумана очень широко. Она показывает жизнь Литвы при буржуазном строе, революцию, которая смела плутократический режим Сметоны, Отечественную войну и борьбу литовских партизан против немцев. История литовского народа за последнее десятилетие показана через судьбу славной ее дочери. Задачи поставлены серьезные и ответственные. Но полному их осуществлению помешало недостаточное знание материала, которым отмечена работа режиссера Строевой и сценариста Кнорре.

Кнорре и Строева дают политически правильную характеристику со-

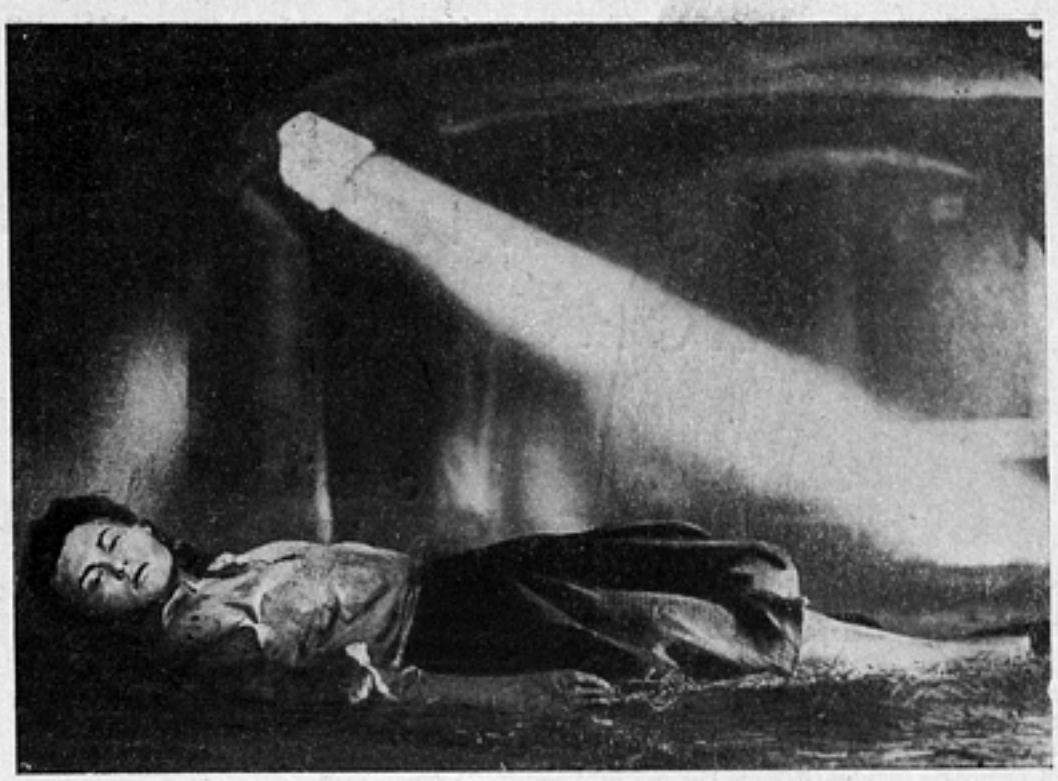
бытиям, изображенным в их картине. Но им, видимо, недостаточно близка жизнь литовского народа для того, чтобы правильные общие положения они смогли перевести в конкретную образную ткань фильма. Схематичен сценарий. Схематична и картина. Правда целого не высказана через правду деталей.

Поэтому в картине многое из того, что должно было вскрыть характер героини в его развитии, оказывается неубедительным и бледным. Не удалась сцена поездки героини в возвращенный Литве древний Вильнюс, не удались военные эпизоды и сцены, рисующие быт партизан. Они оставляют зрителя спокойным, хотя именно в них должно быть заключено большое эмоциональное содержание. И только искреннее и трогательное исполнение роли Марите молодой актрисой Т. Ленниковой преодолевает в отдельных местах схематизм ленты.

Недостатки картины «Марите», также как и достоинства «Жизни в цитадели», имеют принципиальное значение. Они подтверждают, что произведение искусства не может быть полноценным, если материал его не стал близким художнику. Судьба и душевные переживания героев «Жизни в цитадели» были до конца поняты, прочувствованы создателями этого фильма. Поэтому и актеры, и режиссер, и в известной мере сценарист смогли обогатить замысел А. Якобсона, дополнить его ценными и нужными подробностями и деталями. «Марите», в которой участие деятелей искусств советской Литвы было менее значительным, оказалась более слабой картиной и сыграет меньшую роль в развитии литовского киноискусства. Принципы работы над этим национальным фильмом были неверными.

☆

Кинематограф — искусство синтетическое. И создание новых национальных отрядов советской кинематографии будет протекать тем удачнее, чем органичнее в них будут вовлекаться национальные деятели смежных искусств. Народы прибалтийских республик за годы советской власти добились немалых успехов в области своей литературы, музыки, театра. Их кинематография должна создаваться на основе этих смежных искусств, с привлечением опытных мастеров русской советской кинематографии, которые передадут национальным кадрам накопленные ими замечательные творческие традиции. К этому выводу приводит нас выпуск трех новых фильмов — эстонского, латвийского и литовского.



Кадр из фильма «Марите». Сценарий Ф. Кнорре. Постановка В. Строевой. Операторы Е. Андриканис, Г. Пышкова. Т. Ленникова в роли Марите.

И еще один вывод частного характера. И «Жизнь в цитадели» и «Возвращение с победой» сняты только в национальных вариантах, причем первая картина дублирована на русский язык, а вторая выпускается с субтитрами. Это, конечно, неправильно. Необходимо создавать одновременно с национальной и русскую версию каждой новой картины, ибо дубляж и субтитры снижают художественные качества фильма.

Кадр из фильма «Возвращение с победой» (по пьесе В. Лациса). Сценарий М. Блеймана и К. Исаева. Постановка А. Иванова. Главный оператор Э. Тиссе. А. Димитер в роли Августа Гриезе и А. Шпильберг в роли матери.

СТАНОВЛЕНИЕ УЗБЕКСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

К. ИСАЕВА, В. ДНЕПРОВ

О жизни Алишера Навои — великого узбекского поэта и государственного деятеля XV века—рассказывает новый художественный фильм Ташкентской киностудии.

Гуманист, просветитель, Навои всю свою жизнь посвятил борьбе за народное благо. Выступая против феодальной раздробленности, за создание единого узбекского государства, он возродил мечту Аристотеля о государстве разума и справедливости. Он воспел подвиг Фархада-строителя, давшего узбекам воду, и пытался повторить этот подвиг в реальной жизни. Он писал свои чудесные поэмы и стихи на родном узбекском языке, чтоб сделать их доступными народу, смело отказавшись от традиции придворных поэтов, писавших на персидском языке. Он был воином и ученым, правителем и певцом, он был другом и слугою народным.

Высока идейно-художественная ценность произведения, созданного коллективом Ташкентской киностудии. Успех фильма «Алишер Навои» — свидетельство подъема узбекской кинематографии, вырастившей свои творческие кадры, укрепившей свою производственную базу. В кратком очерке мы остановимся на развитии национальной кинематографии Узбекистана.

В 1926 году в Ташкенте была организована узбекская киностудия.

Первые хроникальные короткометражки и «агитпропфильмы», сделанные на национальном материале, вызвали огромный интерес узбекского народа и сразу приобрели своего широкого зрителя. В 1927 году было снято несколько художественных полнометражных фильмов, а к концу «немого» периода советского киноискусства их насчитывалось восемнадцать. В этих первых фильмах молодой узбекской студии нашли свое отражение в основном три главные темы: борьба с басмачеством в период гражданской войны (фильмы «Крытый фургон», «Шакалы Равата», «Последний Бек»), раскрепощение женщины Востока при советской власти («Вторая жена», «Чадра», «Ее право») и борьба за создание и укрепление колхозов в стране хлопка («Американка из Багдада», «Микирли Чангаль», «Рамазан»). Пользовался успехом и исторический фильм «Из-под сводов мечети», рассказывавший о восстании узбеков против царского правительства в 1916 году.

Общим недостатком большинства перечисленных фильмов являлось то, что они поверхностно освещали события, а характеры людей, показанных на экране, не были типичными. Это происходило потому, что авторами этих картин были заезжие гастролеры (Фрелих, Сабинский, Доронин и другие), незнакомые с национальной узбекской культурой и бытом и не приложившие усилий к глубокому ознакомлению с жизнью узбекского народа.

Отсутствие технической базы и национальных кадров в те годы (была лишь небольшая группа актеров узбеков и один оператор) задержало развитие в Узбекистане звукового кинематографа. Поэтому первая узбекская звуковая картина «Клятва» режиссера Усольцева-Гарф появилась только в 1937 году. Значение этого фильма в истории кинематографии Узбекистана несомненно. На смену привычной для немых фильмов ориентальной экзотике древних мечетей, памятников предметов быта пришли живые современные люди, рядовые дехане, ставшие подлинными героями фильмов.

В «Клятве» были в основном правдиво показаны борьба за коллективизацию, переход к свободному труду, рост сознания вчерашних батраков, ставших хозяевами земли, отобранной у баев. Стремясь отразить раскол, который происходил в семьях в моменты обострения классовой борьбы, авторы пытались раскрыть характеры героев на трагических столкновениях. Но нагромождение конфликтов, часть из которых к тому же не была взята из реальной жизни узбекского народа, а привнесена из литературы, приводило к ослаблению основной политической мысли фильма и к снижению его художественных качеств.

Несмотря на все эти недостатки, «Клятва», героями которой были труженики, люди Советского Узбекистана, явилась большим событием для молодой узбекской кинематографии. В работе над этим фильмом окончательно сформировался коллектив талантливых узбекских актеров. Я. Бабаджанов, А. Исматов, Р. Пирмухамедов и другие актеры, проявившие большое мастерство в «Клятве», стали основным ядром национальных кадров Ташкентской студии.

Однако в последующие годы Ташкентская студия не смогла закрепить успехи, достигнутые в «Клятве». В 1938 году студия не выпустила ни одного художественного фильма. Сказывалось отсутствие национальных сценаристов, режиссеров, операторов.

Только в 1939 году началось привлечение национальных писателей и поэтов к работе над сценариями. Узбекский драматург Камиль Яшен написал сценарий, по которому режиссеры М. Егоров и Б. Казачков поставили фильм «Асаль». Он рассказывал о внедрении стахановских методов труда на текстильной фабрике в Узбекистане, о дружбе русских и узбекских рабочих, совместно строящих новую жизнь. Но взявшись за раскрытие интересной темы трудового подвига, авторы увлеклись побочной темой борьбы с вредителями-националистами и, решив ее в традиционной манере плохих детективных фильмов, заслонили главное: производственный и духовный рост узбекских рабочих, овладевших стахановскими методами труда. Слабые художественные и технические качества картины снизили идейную цен-

ность центрального образа узбечки-стахановки, созданного талантливой артисткой Халимой Насыровой.

Еще слабее оказался фильм «Азамат», также построенный на современном материале. Вплоть до самой войны на экранах не появилось больше ни одного узбекского художественного фильма.

В дни Великой Отечественной войны Ташкентская студия выпускала агитационные фильмы невысокого художественного качества («Мы победим» Р. Ганиева, «На зов вождя» Р. Сабитова). Более удачными оказались фильмы-концерты режиссеров Сабитова, Азимова и Казакова. По принципу музыкального фильма-концерта была построена и картина К. Ярматова «Подарок родине». Тогда же режиссер К. Ярматов поставил художественный фильм об узбекском военном хирурге-новаторе, но фильм «Хирург» получился слабым и недолго удержался на экране.

Послевоенный период Ташкентская киностудия начала картиной «Тахир и Зухра» в постановке заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР Р. Ганиева. В основу фильма авторы положили народную легенду. Тахир и Зухра — эти два имени известны всему узбекскому народу, как воплощение лучших человеческих качеств: любви, верности, непоколебимой стойкости в борьбе за счастье, горячей привязанности к родине. «Разве есть на свете богатство, дороже горсти родной земли?»—восклицает Тахир в ответ на предложение хорезмского хана купить себе спокойную радостную жизнь ценой отказа от родины. Тахир не хочет итти по этому позорному пути. Он возвращается в свою многострадальную страну, где жестокий правитель Бобохан убил его отца, где в заточении томится Зухра, принуждаемая выйти замуж за коварного Карабатыра.

Тахир делает последнюю попытку добиться счастья, но для честных, благородных людей нет счастья среди лжи, коварства и жестокости, нет счастья, когда кругом страдает народ. И герой погибает в неравной борьбе. Но легенда о Тахире и Зухре осталась жить в народе и «свет их любви долго еще будет учить верности и осветит он юность многих поколений». Этими словами заканчивается фильм, в котором сочетается поэтичность старинной легенды с увлекательно развивающимся драматическим сюжетом.

Фильм сделан без излишней пышности, без дурной экзотичности, в скромных и выразительных декорациях народного художника республики В. Еремяна. В главных ролях впервые выступили воспитанники узбекской киностудии Юлдуз Ризаева и Г. Агдаев. Молодым исполнителям удалось создать трогательные лирические образы, не затерявшиеся среди множества других интересных персонажей, сыгранных большими узбекскими актерами Исматовым, Хамраевым, Пирмухамедовым, Бурхановым и Хидоятовым. Картина оказалась первой настоящей удачей узбекского кинематографа последних лет.

Кадр из Фильма «Алишер Навой». Сценарий А. Спешнева, И. Султанова, Р. Уйгуна, В. Шкловского. Постановка К. Ярматова. Оператор М. Краснянский. Р. Хамраев в роли Алишера Навои.

Вслед за ней в 1946 году режиссер Ганиев поставил картину «Похождения Насреддина».

Располагая богатейшим фольклорным и литературным материалом о похождениях народного мудреца, авторы не сумели из разрозненных эпизодов создать цельное произведение, в котором образ народного героя занимал бы достойное место, а увлеклись анекдотическими небылицами.

Ишаку Насреддина уделено больше внимания, чем его хозяину, и весь сюжет, все острословие, вся «мудрость» фильма строится вокруг этого злополучного осла. Наивным получился финал, в котором Насреддин проповедует достижение счастья на земле путем полюбовного установления мирных, доброжелательных отношений между людьми. Подарив народу озеро, Насреддин восклицает: «Друзья, вы мечтали быть счастливыми. А ведь это очень просто. Не надо говорить: это мое!— надо говорить: это наше! Вот и вся мудрость». «Мудрость» поистине незатейливая.

В истекшем 1947 году Ташкентская киностудия выпустила лучшее произведение узбекской кинематографии — фильм «Алишер Навои». Постановщик — заслуженный деятель искусств Узбекской и Таджикской ССР Камиль Ярматов был одним из основателей Ташкентской киностудии. Еще в двадцатых годах он начал сниматься в главных ролях ранних узбекских фильмов: «Шакалы Равата». «Из-под сводов мечети» и др. Творческая увлеченность киноискусством и плодотворное желание овладеть мастерством привели его на режиссерский факультет Всесоюзного Государственного института кинематографии. Здесь его учителями стали крупнейшие художники советского кино Пудовкин, Эйзенштейн, Натан Зархи. Диплом режиссера Ярматов получил, поставив самостоятельный фильм «Эмигрант», рассказывающий о становлении колхозной жизни в Таджикистане. На таджикской киностудии в Сталинабаде Ярматов работал с момента окончания института вплоть до 1941 года. Вернувшись на Ташкентскую студию, он вскоре стал ее художественным руководителем.

Последняя работа Ярматова фильм «Алишер Навои» — свидетельство творческой зрелости и своеобразного таланта режиссера. Фильм посвящен изображению сложной и противоречивой эпохи в истории Узбекистана. Пять веков тому назад огромная страна стала ареной борьбы много-

численных наследников завоевателя Тимура. Высокая культура гибла от междуусобиц феодалов-тимуридов. Их войны разоряли население, разрушали города.

Правнук Тимура — правитель Герата султан Хусейн Байкара пытался собрать части разрозненной империи и заняться восстановлением благосостояния государства.

Душой всех благородных начинаний Хусейна Байкары был Алишер Навои, ближайший друг и помощник султана — поэт, политик, строитель и философ. Он превратил Герат в столицу поэзии, науки и искусства. В городе строились многочисленные школы, больницы, медресе. Оказывалось покровительство художникам и поэтам.

Эти события легли в основу сценария А. Спешнева, И. Султанова, Р. Уйгуна и В. Шкловского, построенного как историко-биографическая драма, в которой судьбы народа показаны через судьбу народного поэта Алишера Навои.

Первое же появление в фильме Алишера, его первые же слова дают представление о пытливом уме еще молодого поэта-мыслителя. Юноша Алишер, наблюдая за муравьем, упорно ползущим вперед по соломинке, задумчиво говорит Хусейну Байкара, своему другу, такому же, как и он, студенту медресе: «Человек должен иметь цель в жизни и упорно к ней стремиться». Эти слова не случайны. Мы видим на протяжении всего фильма, как Алишер Навои старается направлять деятельность султана Хусейна к одной цели — к созданию государства разума и справедливости. Ради этой цели он помогает Хусейну в борьбе с его врагом Ядыгаром и проявляет себя, как талантливейший стратег, «мысль при сабле Хусейна».

Жестока его ненависть к врагу. Узнав, что Хусейн великодушно отпустил побежденного Ядыгара, Навои осуждает недальновидность султана, и говорит: «Прощенный враг никогда не станет другом».

Борясь за создание сильного единого государства, Навои всегда помнил о народе, чутко прислушивался к его нуждам и чаяниям, отстаивал его интересы. Ярки и убедительны эпизоды фильма, рисующие Алишера другом и защитником народа.

Городской люд восстал против притеснений сборщика податей Мансура, сына знаменитого визиря Меджеддина. Народ потребовал смерти угнетателя. И Алишер Навои выполняет справедливое требование народа, отправляя на казнь своего бывшего ученика.

Народ с восторгом принимает величественную поэму Навои «Фархад

Кадр из фильма «Алишер Навои».

и Ширин», гимн великому человеку, который дал людям воду. Алишер стремится сделать легенду былью. Он становится инициатором и вдохновителем строительства новой оросительной системы. Тысячи тружеников объединены вокруг поэта, начинают грандиозную народную стройку.

Но великим деяниям Навои не суждено было завершиться. Знатные визири, враги поэта, убеждают султана в необходимости отстранить «любимца черни» от государственных дел. Они видят в нем человека, посягающего на их исконные права угнетателей и тунеядцев, боятся деятеля, сильного своей связью с народом.

Как ни трудно Хусейну Байкара расстаться со своим другом, но в нем побеждает властолюбие неограниченного монарха и он изгоняет Навои из пределов Герата.

И с той поры горе и запустение постигают страну. Рушатся постройки, некогда воздвигнутые по мысли Алишера Навои, приходит в упадок поэзия и искусство. Народ стонет под игом угнетателей.

Но изгнанный Алишер Навои не теряет веры в будущее государство справедливости. Теперь он понимает, что «из какого бы металла не состояла корона, она не принесет счастья народу». «Пусть жизнь человека коротка, а путь справедливости длинен; когда-нибудь сам народ вырастит сад разума и справедливости и запоет в этом саду стихи своего поэта».

Жизнеутверждающе, оптимистически звучат эти слова Навои, ставшие идейно-тематической основой фильма о великом поэте-гуманисте.

Величественный образ Алишера Навои создан в фильме заслуженным артистом Узбекской республики Р. Хамраевым. Талант Хамраева богат многими красками. Движения легки и благородны. Голос гибок и выразителен, но прежде всего следует сказать об игре глаз актера. В них виден острый ум, прозорливость и огонь вдохновенья гениального поэта. Хамраев стремится раскрыть богатый душевный мир своего героя. Им замечательно передана огромная мудрость великого сына узбекского народа. Хамраев-Навои прост с друзьями, беспощаден к врагу, полон достоинства и независимости в отношениях с султаном. Он пылок и разумен, мстителен и дальновиден. Великолепным чтением Хамраев полностью оправдывает имя «Навои», что в переводе на русский язык значит «мелодичный».

С настоящим мастерством и большой правдивостью показаны в фильме юность, зрелость и старость Навои. Время накладывает отпечаток не только на внешний облик героя, избороздив морщинами красивое лицо, убелив сединой его бороду. Мы видим, как духовно растет и мужает поэт. Юношеская горячность постепенно уступает место глубокой спокойной уверенности в правоте своего дела.

Опыт удачной работы в узбекском кинематографе художественного руководителя театра им. Алишера Навои Р. Хамраева и ряда других те-

Кадр из фильма «Алишер Навои».

атральных актеров — яркое доказательство необходимости привлечения к созданию фильмов лучших артистов узбекского театра.

Высокое мастерство продемонстрировали в фильме и актеры, воспитанные узбекским кинематографом. Интересный образ создал артист Асат Исматов, исполняющий роль султана Хусейна Байкары. С большим темпераментом и психологической глубиной, он передает внутреннюю борьбу между властолюбием, своеволием и варварством тирана и искренней привязанностью к мудрому, гуманному другу юности — Навои. На протяжении всей картины мы видим, как изменяется характер султана. Он силен до тех пор, пока рядом с ним находится его мудрый друг. Но как только он теряет связь с народным поэтом, на смену деятельности, могуществу, удаче приходит полное безразличие к судьбе своей страны. Вместе с упадком государства наступает упадок сил и духа самого правителя. Гаснет живой огонь в глазах султана Хусейна Байкары, вино заменяет душевные беседы с Алишером. Одурманенный вином и придворными клеветниками, Хусейн собственной рукой отправляет на смерть своего наследника Мумина, любимого ученика Алишера Навои.

В последней встрече с поэтом в финале фильма перед нами не прежний Хусейн Байкара, а жестокий, нравственно-опустошенный тиран, угнетатель узбекского народа.

Обаятелен образ повара в комедийном исполнении заслуженного артиста Пирмухамедова.

Представители народа показаны слабее, чем это необходимо было сделать в фильме о народном поэте. Народ изображен как масса, или протестующая против угнетения, или славящая Навои. А отдельные представители народа (мастер-оружейник и другие) выглядят слишком бледно на пышном фоне других персонажей — полководцев, придворных, ученых.

В этом повинны прежде всего сценаристы фильма, не создавшие достаточно ярких образов представителей народа, судьба которых была бы непосредственно связана с жизнью Навои и раскрывала бы неразрывную связь поэта с народом.

Это самый большой недостаток эпического полотна, в котором представителям народа следовало уделить гораздо большее внимание. Постановщик фильма Камиль Ярматов не преодолел этого существенного недостатка сценария, хотя во всем остальном его работа должна быть оценена очень высоко.

Режиссер добился больших успехов в работе с актерами в постановке массовых сцен. В сценах боя войск Хусейна с войсками Ядыгара чувствуется плодотворное влияние фильма С. Эйзенштейна «Александр Невский». Плавный повествовательный монтаж в остро-драматических моментах становится динамичным, не нарушая общего эпического стиля произведения.

Поэтичности фильма во многом способствует мягкая, выдержанная в светлых тонах фотография оператора Краснянского, передавшего своеобразную красоту природы Узбекистана. Художник Еремян с большим вкусом и знанием эпохи построил сложные декорации, гармонирующие с подлинными памятниками узбекского зодчества, снятыми в фильме.

В музыке Р. Глиэра и Т. Садыкова использованы узбекские народные мелодии, дополняющие национальный колорит фильма.

«Алишер Навои» по праву займет достойное место среди значительных произведений советского киноискусства, — свидетельствуя о творческой зрелости узбекской кинематографии. Но необходимо отметить, что один этот фильм не может полностью удовлетворить узбекский народ, законно требующий полноценных художественных фильмов на современном национальном материале.

Узбекскому киноискусству необходимо отобразить все те огромные изменения, которые произошли в Узбекистане за годы сталинских пятилеток. Страна хлопка обогатилась новыми заводами и фабриками, своей металлургией, оросительными каналами, электростанциями и железными дорогами. Выросли новые люди: государственные деятели, стахановцы — герои производства, колхозники — мастера высоких урожаев хлопка.

Героика социалистического труда узбекского народа, живущего счастливой жизнью в семье братских народов Советского Союза, до сих пор не находит достойного отражения в творческих планах мастеров Ташкентской киностудии. В производстве находится только одна картина — «На крутом повороте» (постановщик Р. Ганиев), рассказывающая о борьбе хлопководов за высокий урожай. В сценарном портфеле студии нет ни одного пригодного для постановки сценария. Имеющиеся в республике талантливые писатели и драматурги все еще недостаточно энергично привлекаются к работе в кинематографии. В этом основная причина тревожного положения студии, вступившей в новый, 1948 год с единственной находящейся в производстве картиной «На крутом повороте».

Коллектив Ташкентской киностудии должен приложить все усилия к тому, чтобы закрепить творческую победу, одержанную фильмом «Алишер Навои». Основное внимание надо уделить созданию полноценных художественных произведений о современной жизни узбекского народа, вместе с другими народами советской страны идущего вперед — к полной победе коммунизма.

АВТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И РЕЖИССЕРСКИЙ ПРОИЗВОЛ

И. МАНЕВИЧ

Вряд ли сейчас кто-либо будет оспаривать тот факт, что сценарий является родом литературы, что в фильме ему принадлежит не менее почетное место, чем пьесе в спектакле.

Сценарий так же, как и пьеса, имеет не только зрителя, но и читателя. Сценарий не только печатается отдельным изданием, он начал появляться в толстых журналах наряду с прозой, поэзией и драмой.

И с каждым годом мы все больше и больше убеждаемся в том, что идейно-художественный рост советской кинематографии в значительной степени объясняется тем, что крепнет наша кинодраматургия.

В советском кино сценарист наряду с режиссером стал автором фильма. Этим в значительной степени и вызван интерес крупнейших писателей к сценарной форме, к созданию литературы для кино.

Однако этот процесс утверждения сценария, как самостоятельной эстетической ценности, проходит не совсем гладко. Теоретически признанный основой фильма, на практике в ряде случаев сценарий попрежнему рассматривается как полуфабрикат, приобретающий эстетическую ценность лишь после воплощения его в фильм. Часто в процессе постановки игнорируется авторский замысел сценариста, изменяется образная система сценария, отсекается ряд сюжетных линий.

Является эта практика закономерной или ошибочной? Утверждает ли она что-либо новое или мешает развитию советского киноискусства?

«У советских фильмов, — утверждал Анри Барбюс, — есть то, что совершенно неоценимо и отсутствует у других, — дар жизни».

В значительной степени этот «дар жизни» приносила в фильмы советская кинодраматургия, которая заняла одно из почетных мест в нашей литературе.

Все больший круг советских писателей овладевает профессиональными навыками сценаристов и совершенствует этот род литературы. К. Симонов, Б. Горбатов, В. Катаев, П. Павленко, Н. Погодин, Н. Вирта, В. Шкловский, Л. Кассиль наряду с прозой и драмами пишут сценарии.

Ряд наших сценаристов-профессионалов Б. Чирсков, М. Блейман, К. Исаев, Е. Помещиков и др. — успешно выступают как авторы пьес.

Сценарист в нашей стране — не узкий специалист, способный создавать лишь отдельные компоненты произведения и безразлично относящийся к его идейной сущности, к его стилю, к манере, в которой оно написано; сценарист не ремесленник, изготовляющий по установленной рецептуре сценарии, которые могут быть без всякого ущерба изменены по первому требованию.

Ленинское учение о партийности литературы, утверждающее принцип высокой идейности художника, несовместимо с ремесленным отношением к творчеству.

Советский сценарист — это писатель.

Наша кинодраматургия, являясь частью передовой советской литературы, развивается своим собственным, органически ей присущим путем.

Наше киноискусство не только экранизирует лучшие произведения литературы; все чаще и чаще лучшие киносценарии перерабатываются в пьесы для театра. Это еще раз подчеркивает растущее значение кинодраматургии.

Подобно тому, как оценка спектакля немыслима без оценки пьесы, так и критика фильма не может обойтись без анализа сценария.

К выбору сценария должен чрезвычайно требовательно относиться режиссер, отказываясь от произведений бездейных и нехудожественных, а, взявшись за постановку, он обязан полностью воплотить сценарий на экране.

Долголетний опыт подтверждает, что как бы ни был велик режиссерский талант, он не восполнит отсутствие идеи в произведении, и как бы ни было тонко актерское мастерство, оно не создаст художественные образы, если их нет в сценарии, никакие правдивые интонации не улучшат фальшивого диалога.

Всякие рецидивы пренебрежения к сценарию опасны, всякие попытки рассматривать сценарий как полуфабрикат, как материал для вольных экспериментов режиссера нетерпимы.

Бытующее среди некоторых практических работников кинематографии мнение, что режиссер — единственный творец фильма, что всякое литературное произведение может быть им «исправлено» в процессе постановки фильма, погубило не один сценарий и не одну картину положило на полку.

Пренебрежение к тексту и к авторскому замыслу почти всегда приводит к обеднению произведения. В процессе переделок теряются жизненные связи, нарушается логика в поступках героев, без чего немыслимо существование даже самого скромного произведения искусства.

Не трудно найти примеры — их с большой щедростью поставляет наша кинематографическая практика.

Очень часто переделку сценария в процессе постановки оправдывают тем, что сценарий плох, что он растянут и рыхл, не укладывается в жесткие рамки фильма и т. д. Но в таком случае его просто не надо ставить.

Говорят также, будто корень зла в том, что писатели представляют непрофессионально написанные сценарии. Конечно, отсутствие профессионализма, незнание особенностей экрана создают много препятствий для плодотворной работы писателя в кино. Знать законы построения фильма нужно каждому, пишущему для экрана. Вряд ли кому из писателей придет в голову мысль принести в театр пьесу в 15 действиях, рассчитанную на спектакль, идущий 8 часов. А иные сценарии, написанные нашими крупными писателями, никак не могли бы уложиться в нормальный метраж и потребовали бы для своего воплощения выпуска двух- и даже трехсерийного фильма.

Советский кинематограф находит способы, как облегчить работу писателя в кино и помочь ему овладеть профессиональными навыками. Режиссеры, консультирующие писателей на определенной стадии работы, являются лучшими помощниками в этом сложном деле.

Однако грубым и произвольным переделкам нередко подвергаются и сценарии кинодраматургов-профессионалов,

хорошо знающих свойства экрана и много лет работающих в кино. Достаточно вспомнить историю постановок некоторых сценариев, написанных такими авторами, как Г. Гребнер, А. Филимонов, Ф. Кнорре, Г. Колтунов, П. Фурманский.

Сценарий Ф. Кнорре «Невеста» был настолько изменен режиссером Б. Барнетом, что пришлось даже переменить название фильма на «Однажды ночью». При этом все переделки были продиктованы исключительно вкусовыми требованиями режиссера. Он изменил образ героини, ее возраст, ее профессию. Вместо учительницы, которая, не успев эвакуироваться, работает в немецком штабе прачкой и самоотверженно спасает раненых бойцов, в фильме показана девочка-школьница, плаксивая, истеричная, случайно вынужденная помогать раненым. Лирическая линия сценария в фильме целиком выброшена. Режиссер изменил воинскую специальность бойцов, которых героиня спасает. Вместо пехотинцев в фильме показаны летчики, но роли не переделаны и диалог пехотинцев, мало между собой знакомых, механически передан летчикам одного экипажа, друзьям.

В результате, несмотря на кинематографическую выразительность нескольких эпизодов, фильм получился лишенным жизненной правды и был выпущен на вторые экраны.

Непонятна также причина, по которой режиссер А. Фролов решил в процессе постановки переделывать сценарий «Первая перчатка» А. Филимонова.

В результате этой переделки изменился жанр сценария, превратившегося из спортивного фильма в музыкально-спортивный водевиль.

Изменение жанра, попытки режиссера решать сюжетные ходы в водевильном плане привели к ненужному и малоудачному комикованию, справедливо вызвавшему упреки критики.

В рецензиях отмечался низкий вкус в разработке ряда эпизодов и трактовке образов, причем основные упреки направлялись по адресу драматурга. Но если бы критики познакомились со сценарием, то они обнаружили бы, что ряд неудачных комедийных положений и острот появился в фильме исключительно в результате «творчества» режиссера.

Фильм «Первая перчатка» был отмечен как удачный дебют молодого режиссера А. Фролова. К сожалению, этот дебют омрачен тем, что уже в первой своей работе режиссер усвоил вредное правило игнорировать авторский сценарий.

Мы не склонны преувеличивать ценность и содержательность сценария «Первая перчатка», но мы хотим, чтобы работа сценариста подвергалась справедливой критике, чтобы он отвечал только за то, что им написано. Нельзя допускать, чтоб автор дважды испытывал неприятности: не узнав своего сценария на экране и подвергнувшись критике за то, чего он не писал.

Не менее поучительна и история создания фильма «Крейсер Варяг». Сценарий «Песнь о Варяге» был написан одним из старейших советских сценаристов Г. Гребнером.

Задумав сценарий о русских героях-моряках, Гребнер, сам в прошлом моряк, с большой любовью выписал каждую деталь, каждый, даже второстепенный, образ. Он достаточно ясно определил и жанр своего произведения. «Песнь о Варяге» не является документально-историческим в строгом смысле этого слова. Уже само название «песнь» в известной мере определяет жанр, и хотя сценарий во всем следует историческим данным, — в нем заключен песенный, былинный, чуть легендарный строй.

Приняв сценарий для постановки, режиссер В. Эйсымонт тем самым принял, казалось бы, и весь его поэтический и образный строй. Но именно этого и не произошло. Режиссер не воспользовался возможностями, предоставленными сценарием, не послушался того, что ему подсказал автор в специально написанном предисловии (подробнее — см. статью В. Шкловского в № 3 журнала «Искусство кино» за 1947 г.).

Все это, конечно, не могло не взволновать автора и вызвало его справедливые протесты.

Потребовалось вмешательство Министерства кинематографии для того, чтобы доработать фильм и вернуть в него то, что было устранено режиссером из сценария. Некоторыми досъемками и перемонтажом с участием автора, ранее не привлекавшегося режиссером к совместной работе, в фильм удалось перенести лишь часть первоначальных сценарных замыслов.

Отношение к сценарию, как к предлогу для постановки, недооценка роли драматургии в фильме имеет самые различные формы. В одном случае это резкое и ничем не оправданное изменение сценария, в другом — игнорирование авторского замысла, противопоставление ему собственной трактовки, иногда диаметрально противоположной, искажающей весь стиль произведения. В каждом случае результаты могут быть разные, но общая причина коренится именно в неуважительном и принципиально неверном отношении к сценарию.

История постановки фильма «Повесть о «Неистовом» (реж. Б. Бабочкин) — это печальная повесть о загубленном режиссером сценарии. Она может служить наглядным примером пагубности воскрешения приемов «режиссерского кинематографа».

Сценарий «Повесть о «Неистовом» по праву принадлежал к числу лучших сценариев 1947 года. П. Фурманский, прекрасно изучивший людей, с которыми провел долгие годы войны, правдиво и с большой теплотой рассказывал в сценарии о героизме тружеников моря. Произведение это было ценно еще и потому, что утверждало новые средства драматической выразительности. В нем отсутствовала замысловатая фабула, но была правда, выраженная в судьбах людей, водивших корабли, встречавшихся каждый день со смертельной опасностью. Несмотря на кажущуюся бессюжетность, сценарий обладал подлинной драматичностью, напряженность вытекала из внутреннего смысла событий. Правда характеров, психологическая убедительность поступков героев и подлинная романтика были выше внешне эффектной сюжетики.

И вот неожиданно сценарий «Повесть о «Неистовом» превратился в фильм о командире «Неистового». В центре оказался капитан Никитин. Все другие герои отошли на второй план и потеряли всякую индивидуальность. Порочность такой трактовки сценария, главное достоинство которого заключалось в прекрасной обрисовке коллектива, очевидна.

Все компоненты фильма изменились, приобрели другую окраску. Незаметно выпали решающие реплики, чрезвычайно важные для понимания образа, пропали диалоги, в которых раскрывался бы смысл происходящих в сценарии действий. Неверной показана и роль командира. Из-за ошибочной режиссерской трактовки Бабочкина-постановщика неудача постигла и Бабочкина-актера.

Неправильно поняв сценарий, исключив несколько эпизодов и ряд важнейших реплик, режиссер лишил фильм художественной убедительности и законченности, которая чувствовалась в каждой детали сценария. Полнокровное драматическое произведение, написанное для экрана, не было реализовано. Фильм «Повесть о «Неистовом» может служить прекрасным примером поражения режиссера, не сумевшего и не желавшего воплотить в фильме авторский замысел.

Не менее поучительна история сценария Г. Колтунова «Голубые дороги». Литературная судьба сценария сложилась благоприятно: он получил высокую оценку в прессе, был напечатан в журнале «Новый мир». Казалось бы, все предвещало появление значительного и интересного фильма. Постановка была поручена режиссеру В. Брауну, не раз снимавшему морские кинокартины. Это как будто бы тоже гарантировало, что сценарий будет воплощен во всем его своеобразии и получится значительный фильм.

Однако ценность снятого фильма оказалась гораздо ниже достоинств сценария. Наиболее интересное и оригинальное не было передано на экране, пропало в результате постановки.

Читатель сценария, посмотрев картину, не узнает его. Остался только сюжетный костяк, обрубленный и несколь-

ко видоизмененный, остался эпизод разоружения мины капитаном Ратановым. Развитие характеров других действующих лиц, что составляло важную часть идейного замысла и поэтическую сущность произведения, — выброшено из фильма.

Сценарий был задуман и написан, как повесть об отважных моряках, очищающих голубые дороги советских морей. Реалистическое раскрытие характера сочеталось в ней с романтической устремленностью. В фильме же остались лишь обрывки этой широкой и волнующей темы о романтике нашей действительности, темы, которая разрабатывалась и утверждалась в поступках героев, в их мыслях, в их мечтаниях. «Слеп тот,—говорил герой картины Ратанов, — кто за буднями нашими не видит романтики и не чувствует себя в центре ее».

Эта романтика улетучилась из фильма вместе с выброшенными эпизодами и репликами героев. В центре фильма стало единоборство Ратанова с миной. Эта история вытеснила все другие характеры, превратила живые образы в шаблонные схемы.

На первый взгляд исключенные из сценария эпизоды могут показаться неважными. Они в основном затрагивают лирические отношения героев. Но это привело к обеднению характеров трех главных действующих лиц фильма: мичмана, Веткина и Разговорова. Мы узнавали в этих эпизодах много интересного и важного, узнавали о чувстве товарищества, о душевной чистоте людей, не лишенных иногда некоторых странностей и недостатков. В сценарии был рассказ о «пахарях моря», об их жизни, дружбе и любви. В фильме же другой сюжет — рассказ о двадцать одном импульсе немецкой мины.

Так интересный сценарий превратился в рядовой фильм.

Если в театре пьеса плохо поставлена режиссером и скверно сыграна актерами, если из нее выпали важные куски, она может быть сыграна другими актерами в новом театре и поставлена более талантливым режиссером. Сценарий же снимается только один раз, поэтому неизмеримо выше должны быть требования к режиссеру, воплощающему сценарий на экране.

Все эти случаи грубых переделок сценария при полном игнорировании авторского замысла приводят к разрушению художественной цельности произведения и превращают фильм в ремесленное произведение. Когда режиссер рассматривает сценарий не как художественное произведение, а как сырье, полуфабрикат, когда он подходит к нему, по выражению М. Горького «как столяр к доске», будь он даже краснодеревцем, — он не создает фильма, художественного в подлинном смысле этого слова.

Утверждая сценарий, как литературное произведение, как идейно-художественную основу фильма, мы считаем, что «бунт» против сценария чреват уходом к безидейному искусству, искусству условному и схематическому. Но значит ли это, что мы утверждаем принцип чисто механического перенесения сценария на экран и не понимаем сложного процесса, творцом которого является режиссер? Не связываем ли мы творческую мысль режиссера, лишаем его авторства в фильме и превращаем в технического осуществителя замысла автора? Отнюдь нет. Мы отлично понимаем, что режиссер в кино несравненно в большей степени является автором фильма, нежели театральный режиссер — автором спектакля.

Известно, что кинорежиссерам в процессе съемок нередко приходится «вытягивать» плохие сценарии. Но разве это органически присуще кинематографу? Каждый подобный случай свидетельствует лишь о недооценке роли драматургии режиссером, принявшим сценарий к постановке. И для того, чтобы предотвратить такие случаи, надо бороться за создание подлинно художественных произведений кинодраматургии, а пустым, ремесленным сценариям закрыть дорогу на экран.

При режиссерской разработке литературный сценарий может измениться, но это должно быть результатом продуманного процесса, направленного к одному — к выявлению идейной и поэтической сущности сценария.

Сценарий, став литературой для экрана, является движущим началом в развитии киноискусства. История кино является одновременно историей драматургии, без развития которой не может развиваться ни режиссерское, ни актерское мастерство, ибо только полноценная, высокохудожественная литература для экрана может обеспечить идейный и художественный расцвет кинематографа. Весь опыт советской кинематографии последних лет, работа ее лучших мастеров подтверждают, что художественная зрелость фильма определяется зрелой драматургией и бережным отношением постановщика к литературному сценарию.

Творческий метод режиссеров Ф. Эрмлера, М. Чиаурели, М. Ромма, И. Пырьева, М. Донского и созданные ими фильмы «Великий перелом», «Клятва», «Человек № 217», «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница» являются образцом плодотворной работы кинорежиссера над сценарием, прекрасным примером творческого содружества режиссера с автором. История создания этих фильмов свидетельствует о длительной совместной работе автора и режиссера, а сравнение сценариев и фильмов говорит о точном воспроизведении авторского замысла на экране.

Анализируя работу лучших кинорежиссеров, мы видим ту же практику, которая существовала и существует в лучших театрах. Творческое содружество автора и режиссера оказывается плодотворным и в кино: сценарий не извращается, а обогащается в процессе режиссерской интерпретации его. Он становится более лаконичным, ярче и определеннее выступают его стилевые черты, он дополняется интересными деталями, которые отчетливее определяют авторский замысел, если только режиссер выступает в своей прямой функции — постановщика фильма, а не в роли человека, который перерабатывает сценарий.

Рассказывая о своей работе над фильмом «Великий перелом», Б. Чирсков и Ф. Эрмлер писали: «Мы хотим подчеркнуть обстоятельство, имеющее принципиальное значение. С начала сценарного и до конца постановочного периода режиссер и автор работали совместно. Фильм поставлен точно по сценарию... Такое тесное сотрудничество автора и режиссера мы считаем первым условием профессионализма в кино».

Теми же чертами отмечена работа М. Ромма и Е. Габриловича над фильмом «Человек № 217», И. Пырьева и Е. Помещикова и Н. Рожкова («Сказание о земле Сибирской»), М. Донского и М. Смирновой («Сельская учительница»). Сценарии не только воспроизведены на экране во всем их своеобразии, но и обогащены режиссерами. Содружество режиссера и автора немало способствовало тому, что такие фильмы, как «Клятва», «Великий перелом», «Человек № 217», «Сказание о земле Сибирской» и «Сельская учительница», заслужили любовь советского зрителя.

Все эти фильмы выражают живую мысль, живые чувства советских людей и утверждают принципы, которые должны лечь в основу дальнейшего развития советского киноискусства. Эти фильмы противостоят безидейным, ремесленным фильмам и создают кинематографию социалистических идей, реалистических образов, рождение которых на экране немыслимо без содержательных и вдохновенных сценариев.

ИТАЛЬЯНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ СЕГОДНЯ

Б. МАЙЗЕЛЬ

Как известно, Муссолини, одержимый честолюбивыми замыслами создания «европейского Голливуда», вложил огромные средства в строительство киногорода в Риме. Субсидии, отпускавшиеся на производство фильмов, достигали 300 миллионов лир в год. Вокруг кинематографии возник целый паразитический мир, которым заправляли сын Муссолини — Витторио, Луиджи Фредди, Паволини и другие видные фашисты.

И несмотря на то, что в последний период фашистского режима ежегодно выпускалось свыше ста полнометражных фильмов, — Италия, более чем за 20 лет, не создала ни одного фильма, который мог бы претендовать на сколько-нибудь высокую художественную оценку.

Оно и понятно: в мире маразма и гнили не могут рождаться произведения искусства.

После освобождения Рима от немецких оккупантов выявилась неприглядная картина ограбления кинопредприятий. Часть оборудования оказалась вывезенной в Германию, ценная аппаратура была расхищена итальянскими фашистскими кинодельцами.

К этому бедствию прибавилось и другое: новые оккупационные власти, особенно — американские, заинтересованные в захвате итальянского кинорынка, реквизировали все крупнейшие киноФабрики. «Для военных нужд» были заняты студия «Тиррения» в районе Ливорно и другие. Римский киногород, с его 14 павильонами и множеством подсобных помещений, был целиком занят под лагерь для перемещенных.

Организовать более или менее значительное производство в таких условиях было делом весьма трудным. Тем не менее уже с конца 1944 года, когда Северная Италия еще не была освобождена, возобновился выпуск итальянских фильмов.

Производство фильмов последовательно возрастало: в 1944 году было выпущено 17 фильмов, в 1945—24, в 1946—44 и в 1947 году—56 фильмов.

Этот рост производства носит, однако, спекулятивный характер. В настоящее время в Италии существует около 70 киноФирм, причем 50 из них выпустили за все эти годы лишь по одной картине.

Не трудно представить, чем является каждая подобная «фирма». Это—предприниматель, надеющийся при сравнительно небольших затратах на производство какого-нибудь «кассового» фильма выгодно обернуть свой капитал. К услугам предпринимателей имеются режиссеры, специалисты по легким музыкальным картинам—Бриньоне, Галлоне, Маттоли, Брагалья, Ригелли, пользовавшиеся наибольшим успехом в фашистскую эпоху. Это—набившие руку ремесленники, «выпекающие» фильмы, как блины, по установившимся в данный период времени стандартам. Умея работать в любых условиях, по чьим угодно заданиям, они процветают и поныне.

Эти расплодившиеся в послевоенной Италии карликовые фирмы и такие сравнительно крупные предприятия, как старые, сохранившие после разгрома фашизма собственную производственную базу «Скалера-фильм» и «Маненти-фильм», —ведут ожесточенную борьбу за существование.

После изгнания немцев американцы наводнили Италию своими картинами, сбывая все, что сошло с голливудского конвейера за много лет. О размерах прибыли, выкачиваемой из проката этих картин, уже давно окупивших себя, можно судить хотя бы потому, что годовая выручка итальянских кинотеатров составила в 1947 году более 20 миллиардов лир, то есть около 40 миллионов долларов.

Вместе с ростом национального кинопроизводства, усилилась борьба с голливудской экспансией. Все чаще и чаще стали раздаваться голоса протеста, появляться резолюции и обращения к итальянскому правительству с требованием взять под защиту национальную кинопродукцию и дать ей место на отечественных экранах.

Но все эти требования наталкивались на упорное сопротивление. Государственный департамент США при помощи угроз оказывал давление на итальянское правительство. В свою очередь, итальянские прокатчики, являющиеся приказчиками американских киномонополий, отказывались закрепить хотя бы 60 дней в году для демонстрации национальных фильмов. Дошло до того, что крупнейшая ассоциация прокатчиков Италии—«Аджис»— в специальной резолюции предупреждала, что объявит полный бойкот итальянским фильмам, если будут введены какие-либо ограничения для голливудской продукции.

Летом 1947 года Учредительное собрание, вопреки позиции правительства де Гаспери, приняло закон, согласно которому для отечественных фильмов отводилось 84 дня в году. Так, после упорной борьбы, итальянцы получили очень ограниченное право распоряжаться в своем собственном доме.

Однако большинство участников этой борьбы с агрессивной американской кинематографией преследовало весьма узкие, исключительно коммерческие цели, расценивая своего противника только как экономического конкурента.

В самом деле, за единичными исключениями, о которых речь пойдет ниже, по своим идейно-художественным качествам современная итальянская кинопродукция мало чем отличается от голливудской. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на названия фильмов: «Старые девы», «Адюльтер», «Тити сдалась», «Все люди враги», «Пляска смерти», «Белый дьявол», «Погибшая молодость», «Курильня опиума» «Зов крови», «Любовь и яд»..

«Волосы поднимаются дыбом, — писал в апреле 1947 года журнал «Паттолио»,— когда читаешь на афишах, какие фильмы идут на экра-

нах, или когда знакомишься со списками картин, находящихся в производстве. Кажется, что читаешь список тех самых фильмов, которые находили покровительство фашистских властей ... Вся эта продукция — выражение идиотского и отсталого мировоззрения разлагающегося класса, который не имеет смелости смотреть в глаза сегодняшней реальности».

Пошлость и патология, кошмары и пессимизм, извращение действительности и клевета на человека — разве все это не плоды зловредного влияния Голливуда?

По-голливудски бесцеремонно расправляется итальянская кинематография и с классикой, в частности, с русской. Спекулируя на популярности какого-либо литературного произведения, ремесленники - экранизаторы низводят его до уровня заурядного фильма, в меру пошлого, в меру занимательного.

Так, в итальянском фильме «Капитанская дочка» не сделано даже попытки сохранить стиль Пушкина, правильно передать атмосферу эпохи. «Дубровский» превращается в «Черного орла», «Крейцерова соната» — в «Любовники без любви»... Можно представить, как будет искажено и другое бессмертное творение Льва Толстого «Анна Каренина» в готовящейся постановке режиссера Галлоне.

Особо следует сказать о католическом кино.

После папской энциклики 1939 года, подчеркнувшей большое значение, которое придает Ватикан кино, как важнейшему средству религиозной пропаганды, в Италии, да и в других странах, наблюдается повышенная активность католических кругов в производстве религиозных и «моральных» фильмов. На выпуске такого рода кинокартин в Италии специализируется ряд фирм: «Общество религиозных фильмов», «Пастор-фильм», «Орбис», «Буччи». Недавно возникла крупная фирма с участием международного капитала — «Универсалия». Этими фирмами выпущены такие картины, как «Дверь в небо», «Десять заповедей», «Апокалипсис», «Война войне» и другие. Кроме того выпускаются серии короткометражных фильмов. Усиленную активность проявляет Ватикан и в организации кинопроката. Почти все церкви, монастыри и католические школы кинофицированы. Около половины всех киноточек страны принадлежат католическим организациям. Всей этой работой руководит специальный католический киноцентр, который издает свой журнал.

Нельзя, впрочем, сказать, чтобы послевоенная итальянская кинематография совершенно не пыталась обращаться к социальной проблематике. С 1944 по 1946 год вышло около двух десятков фильмов, которые, как будто, откликались на происходящие в стране события.

Так, действие фильма «Два анонимных письма», поставленного известным режиссером Марио Камерини, происходит в Риме, в период нацистской оккупации. Казалось, что этот фильм мог бы рассказать о подпольной борьбе итальянских патриотов. Однако зрители знакомятся всего лишь с очередным вариантом авантюрного сюжета. Герой фильма—провокатор—при помощи одного анонимного письма отбивает девушку у своего приятеля, вернувшегося из немецкого плена, а при помощи второго письма вымогает деньги у родственников партизана, которого он сам же выдал гестаповцам.

Фильм «О, мое солнце» посвящен восстанию неаполитанцев. Но и здесь героическая борьба итальянских патриотов служит лишь внешним поводом для рассказа о занимательных приключениях некоего офицера американской армии. Итальянец по происхождению, он обладает хорошим голосом. Его тайком спускают на парашюте в Неаполь. Он устраивается певцом на радиостудии и, исполняя неаполитанские романсы в условленном ритме, передает американскому командованию сведения, помогающие овладению Неаполем.

Не следует думать, что речь идет о каких-либо отдельных, неудачных фильмах.

О глубоком идейном упадке свидетельствуют и «Люди без завтра», и «Потерянные во мраке», и «Преступление Джованни Эпископо», и все те фильмы, которые выставила итальянская кинематография в качестве лучших своих произведений на международные кинофестивали 1947 года.

Беспросветной тоской, безнадежным унынием веет от всех этих «лучших» фильмов, будь это история скромного чиновника, который, попав в сети ловкого проходимца и его любовницы, становится вором и убийцей («Преступление Джованни Эпископо», режиссер Альберто Латуада), либо — мучения неразделенной любви слепого музыканта к своей воспитаннице — певице («Потерянные во мраке», режиссер Камилло Мастрочинкве), либо—пережитая цирковыми артистами банальная романтическая трагедия с убийством («Люди без завтра», режиссер Джованни Вернуччо).

Банальной является и салонная драма «Даниеле Кортис» (режиссер Марио Солдати) — фильм, в котором в качестве рекламной приманки снималась Сарра Черчилль, дочь Уинстона Черчилля.

На одном из фестивалей 1947 года была также показана картина режиссера Луиджи Дзампа «Депутатка Анджелина». Этот фильм заслуживает особого внимания в связи с поставленной в нем социальной проблемой. Беднота одной из римских окраин ведет упорную борьбу с торговцами, спекулянтами, домовладельцами. Во главе этой борьбы становится жена мелкого полицейского служащего — Анджелина. Под ее предводительством пострадавшие от наводнения бедняки захватывают здание для жилья. Анджелина добилась ревизии, разоблачившей торговцев-спекулянтов. Ни аресты, ни интриги не действуют на стойкость Анджелины в ее борьбе за интересы бедноты. Ее популярность растет. Ее собираются выдвинуть депутатом в Учредительное собрание. Но вот возникает семейная драма. Муж устраивает Анджелине сцены: дети без надзора, хозяйство запущено, ужин не приготовлен... И «депутатка» отказывается от борьбы, мирится с мужем. Она хочет только одного—быть хорошей домохозяйкой и женой.

Злобной ненавистью к демократии насыщен этот пасквиль на политическое равенство женщин.

Повидимому, итальянские продюсеры успешно осваивают опыт своих американских коллег.

Но голливудские заправилы этим не удовлетворяются. Они хотят полностью прибрать к рукам итальянскую кинематографию. В Италию уже неоднократно приезжали представители американских кинокомпаний в лице Балабана, Лоева, Ратова и других, которые предлагали итальянцам обновить оборудование студий, строить новые кинотеатры, выпускать фильмы совместно и т. д.

Истинная сущность этих «благородных намерений» становится ясной в свете далеко идущих планов превращения Италии в стратегический плацдарм США. В деле распространения доктрины Трумэна на Италию голливудским фильмам отводится значительная роль. Они должны идеологически подготовить окончательное закабаление Италии. Захват же производственной базы итальянской кинематографии должен способствовать закреплению американских позиций.

Прогрессивная часть новой Италии отдает себе отчет в том, что несут с собой голливудские фильмы. И эти фильмы и картины, выпускаемые под их влиянием в самой Италии, не только портят вкусы, но и губят молодежь, которая под развращающим воздействием подобных фильмов воспринимает жизнь в патологически искаженном, нереальном виде.

И все лучшие люди Италии трубят тревогу, поднимая знамя борьбы против Голливуда и его тлетворного влияния на национальную кинематографию.

Прогрессивные итальянские кинодеятели не только на словах, но и на деле доказывают, что у итальянской кинематографии есть другие пути, пути создания полноценных, реалистических художественных произведений.

Когда в начале 1945 года появился фильм дотоле мало

известного режиссера Роберто Росселини «Рим—открытый город», критика встретила его весьма сдержанно. Характерно, что из 16 критиков, к которым обратился журнал «Фильм д'Оджи» с вопросом— какие фильмы они считают лучшими?—за «Рим—открытый город» высказался лишь один критик «Унита» Умберто Барбаро. Характерно и другое: хотя формально фильм вышел под маркой «Эксчельса-фильм», по существу же продюсером явился сам Росселини, который вложил в постановку все свое состояние, и чтобы завершить ее, был вынужден распродавать свое имущество.

Только после того как этот фильм получил международное признание, он был поднят на щит и в самой Италии.

«Рим — открытый город» был новым словом итальянской кинематографии. Этот реалистический фильм явился как бы знаменем прогрессивной Италии. Разумеется, оно не было подхвачено кинофирмами, находящимися в руках реакционных групп. Два последующих фильма, приближающиеся к произведению Росселини по духу и характеру, были выпущены на средства ассоциаций партизан.

Первый из них—«Солнце еще восходит», правдиво показавший борьбу итальянских патриотов, поставлен режиссером Альдо Вергано, который в течение ряда лет преследовался фашизмом. На венецианском кинофестивале 1946 года этот фильм получил высокую оценку. Швейцарский журнал «Сине-Сюисс» назвал его шедевром революционной кинематографии, а французский журнал «Ревю ди синема» писал: «Солнце еще восходит» оказывает такое же сильное воздействие на зрителя, как знаменитые фильмы Пудовкина».

Автором другого фильма, поставленного в 1947 году на средства ассоциации партизан, является молодой коммунист, критик, пропагандист советской кинематографии Джузеппе Де-Сантис. Его фильм «Трагическая охота» посвящен значительному явлению в жизни послевоенной Италии и рассказывает о том, как в провинции Романья, по инициативе бывших фронтовиков и партизан, вопреки противодействию помещиков, возникла сельскохозяйственная кооперативная артель.

Следует также упомянуть фильм «Шуша», серьезно поставивший большую для послевоенной Италии проблему беспризорности. Автор фильма — Витторио Де Сика — один из виднейших итальянских кинорежиссеров—неоднократно высказывал свои симпатии к советскому кино.

Все названные реалистические фильмы, в той или иной мере испытавшие несомненное влияние советского киноискусства, поднимают международный авторитет итальянского кино. Они-то и есть действительно лучшее, что создано итальянским киноискусством.

Одним из методов Голливуда, направленных на удушение национальной кинематографии других стран, является изъятие кадров, которые выдвигаются на исполнительском или режиссерском поприще.

В настоящее время представители американских киноконпаний ведут переговоры с рядом известных итальянских режиссеров и артистов, пытаясь переманить их в Голливуд.

Не так давно уехала в Америку «кинозвезда» Алида Валли, которую законтрактовал Дэвид Слезник.

Американцы заключили также контракт и с Роберто Росселини. Повидимому, пример художественного падения Дювивье и Ренуара, растративших в Голливуде свой талант, послужил предупреждением, и Росселини все же не поехал. В настоящее время он закончил фильм о послевоенной Германии под названием «Германия в нулевом году». Попутно он сделал во Франции короткометражный экспериментальный фильм-монолог, в котором участвует лишь одна исполнительница — Анна Маньяни.

Консолидация прогрессивно-демократических сил итальянского киноискусства стоит сейчас на повестке дня.

«Итальянская кинематография, — писал прогрессивный критик и теоретик кино Уго Казираги, — разделена совершенно явным образом на два лагеря. В одном лагере находятся силы, которые честно и с чувством ответственности стремятся вперед, а в другом—уцелевшие еще силы реакции, которые цепляются за столь еще недалекое прошлое, когда любое прогрессивное начинание в кино подавлялось. Реакционеры вновь пытаются подавить все живое и берут под обстрел прогрессивных режиссеров. Но времена изменились. Народ уже не хочет выносить своеволия реакционеров. Он многому научился и знает, что придет день, когда руль окажется в его руках».

Создание народного фронта и его растущее влияние на широкие массы, в том числе и на итальянскую интеллигенцию, уже сказалось и в области кинематографии.

Возникло организованное «Движение в защиту итальянского кино». В его манифесте, подписанном виднейшими представителями итальянской кинематографии, подчеркивается большая угроза, которая создалась для национальной кинематографии в результате захвата итальянского кинорынка спекулянтами американской кинопромышленности. Манифест призывает критиков, зрителей и все культурные силы нации к солидарности для защиты любыми средствами будущего итальянской кинематографии.

В американской печати уже раздаются тревожные голоса о возможном объявлении бойкота голливудским фильмам в Италии.

При нынешнем итальянском правительстве, во главе которого стоит партия христианских демократов, мало вероятно, чтобы дело дошло до прямого бойкота. Характерно, что даже часть итальянских прокатчиков и владельцев кинотеатров, которые еще недавно поддерживали Голливуд, теперь заняли антиамериканскую позицию. «Они ведут себя, как торговцы рабами»—писал про американцев журнал «Чинемундус».

Растущее антиголливудское движение — симптом исключительной важности, тем более, что ощутимые признаки его проявляются не только в Италии, но и в других странах, в частности, во Франции.

В Италии имеются хорошие режиссерские, исполнительские и технические кадры.

Нет сомнения, что растущая и крепнущая демократия выдвинет и новые кадры молодежи, умеющей дерзать, смелых борцов за новое реалистическое киноискусство.

Такие опытные режиссеры, как Марио Солдати и Альберто Латуада должны преодолеть свою робость и пересмотреть свои позиции.

Есть в Италии и видные прогрессивные теоретики — Уго Казираги, Массимо Мида, Глауко Виацци, Умберто Барбаро и другие, смело разоблачающие вредоносную голливудскую продукцию.

Все это создает условия для успешного развития кино, если демократические силы, объединяющиеся ныне на социально-политической платформе Народного демократического фронта Италии, сумеют и в области искусства, в первую очередь—кино, оказать необходимое влияние на производство.

Тот факт, что вопреки упорным попыткам голливудских компаний задушить итальянскую кинематографию и вопреки реакционным тенденциям отечественных продюсеров и прокатчиков, Италия сумела создать за последние несколько лет реалистические художественные фильмы,—уже говорит о многом. Пусть это пока еще единичные фильмы, но за ними неизбежно появятся другие, ибо это отвечает насущным интересам и чаяниям крепнущей итальянской демократии.

Общими усилиями, при помощи демократических партий и руководства Народным демократическим фронтом, итальянская кинематография будет итти вперед. И этому движению не смогут помешать ни американская агрессия, ни агенты монополистического капитала в лице итальянской реакции.

ЧТО ПРЕМИРУЮТ В ГОЛЛИВУДЕ

А. ЭРШТРЕМ

В январе 1948 года газета американских кинопромышленников «Фильм Дейли» провела свой XXVI конкурс. Премии получили: 1) «Лучшие годы нашей жизни» — Сэм Голдвин, 2) «История Джолсона» — Колумбия, 3) «Жизнь с отцом» — Бр. Уорнер, 4) «Годовалый» — МГМ, 5) «Чудо на 34 улице» — 20 Век Фокс, 6) «Большие ожидания» — Англия, Рэнк, 7) «Перекрестный огонь» — РКО, 8) «Бумеранг» — 20 Век Фокс, 9) «Короткая встреча» — Англия, Рэнк, 10) «Лишний человек» — Англия, Рэнк.

По установившейся традиции, одно из десяти мест конкурса отводилось фильму, выпущенному кем-либо из «независимых» продюсеров. В данном конкурсе это место досталось фильму «Лучшие годы нашей жизни».

Остальные места обычно распределялись между «ведущей восьмеркой» голливудских фирм.

Беспрецедентным в истории Голливуда является премирование трех фильмов иностранного производства (английских). Это нарушение традиций вряд ли объясняется какими-то особо выдающимися качествами английских фильмов Скорее всего здесь сказались соображения экономического характера. До последнего времени английский кинорынок давал 1/4 всех заграничных сборов Голливуда. Рост английского кинопроизводства и упрочение позиций рэнковского киноконцерна в прокате вызывают тревогу у американцев. Премирование английских фильмов — это не более, чем жест, рассчитанный на задабривание строптивого, но чрезвычайно выгодного потребителя.

Известно, что фильмы, премированные в прошлом году, отражали глубокий тематический кризис Голливуда — уход в психопаталогию, мистику, садизм и в различные «ужасы». Количество фильмов на подобные сюжеты в американском репертуаре выросло вдвое против прошлого года. Однако на этот раз вместо фильмов «ужасов» премированы безидейные и эскепистские пустышки, вроде фильма «История Джолсона». В нем показывается карьера знаменитого в 20-х годах исполнителя кафешантанных песенок, использованная как повод для цветного воспроизведения нью-йоркских бурлесков, помпезных шоу и ревю с десятками полураздетых «герлс».

Третье место получила цветная комедия, поставленная Майклом Кертешем, «Жизнь с отцом». Зритель переносится в 80-е годы прошлого столетия и наблюдает счастливую жизнь зажиточного горожанина, который на склоне лет уступает настоятельным уговорам жены и соглашается пройти через обряд крещения в купели, по неизвестным причинам несовершенный над ним в младенческом возрасте.

Четвертое место отведено цветному фильму «Годовалый» режиссера Лауренса Брауна. Герой фильма нечеловеческим трудом отвоевывает у джунглей Южной Флориды несколько пядей земли, чтобы прокормить себя и семью. При всей безупречной технике, режиссерском и актерском мастерстве, этот интересный сюжет потонул в обилии кадров с тропическими дождями, ураганами и красивыми пейзажами. По признанию американцев, фильм «Чудо на 34 улице», получивший пятую премию, является «совершенно новой формой реалистической фантазии». В этом фильме выводится модернизованный Санта Клаус, который доказывает владельцам крупнейших магазинов Нью-Йорка целесообразность честного обслуживания покупателей.

Из английских фильмов известный интерес представляет только фильм режиссера Дэвида Лина «Большие ожидания», который хотя и отдает дань характерной для английского послевоенного кино мистике, но тем не менее довольно подробно и на высоком изобразительном уровне передает основные сюжетные линии одноименного романа Диккенса.

В работе того же Лина «Короткая встреча» ряд удачных режиссерских находок не искупает банального сюжета и тривиальности образов фильма.

Действие третьего английского фильма «Лишний человек» (режиссер Кэроль Рид) протекает на протяжении отрезка времени, ограниченного всего восемью часами. Смертельно раненый руководитель подпольной группы ирландского национального движения скрывается после ограбления банка. Застигнутый полицией, он умирает от выстрела, направленного в него любимой девушкой, которая тут же кончает жизнь самоубийством. Свет, монтаж и все события фильма вызывают чувство ирреальности, обреченности и глубокого пессимизма.

Чем можно объяснить премирование фильмов, пытающихся критически подойти к разрешению таких проблем, как устройство вернувшихся с войны фронтовиков («Лучшие годы нашей жизни» Уайлера) или социальные корни антисемитизма («Перекрестный огонь» Дмитрака), или, наконец, разоблачение коррупции и интриганства в системе городских самоуправлений («Бумеранг» Казана)?

Нельзя приписывать премирование этих прогрессивных фильмов исключительно усилению демократических тенденций в Америке, хотя и они во многом определили демагогическую уловку — прикрыть премиальным фиговым листком истинное состояние американского кино.

Мировое общественное мнение неодократно высказывало суровый приговор послевоенной продукции Голливуда.

Период временного экспортного кинобума, принесшего голливудским киномагнатам сотни миллионов долларов, остался позади, и американская кинематография, как и вся экономика США, стоит перед фактом надвигающегося кризиса.

Отсюда провозглашаемый Джонстоном «новый курс», сводящийся к запрещению постановки гангстеровских фильмов, отсюда широковещательные прокламации о необходимости отражения в кино американского «демократического» уклада.

Но зритель уже не так легко поддается на удочку излюбленного голливудского приема—прятать за реализмом деталей социальную сущность происходящего. Все труднее становится заставить поверить в бескорыстность богатых дельцов, женящихся на бедных девушках, и в сентиментальный альянс рабочих и хозяев. Голливуд ищет более завуалированные формы демагогической пропаганды и защиты черной действительности Америки Трумэна и Даллеса, Тафта и Хартли.

Сделав книксен в сторону демократии и премировав несколько безобидных обличений, голливудские дельцы одновременно производят чистку «целлулоидового конвейера» изнутри. Одной рукой они премируют «Перекрестный огонь», а другой — выгоняют его продюсера Скотта и режиссера Дмитрака.

Можно не сомневаться, что демагогическая игра в «демократию», «свободу выражения», «бесконтрольность американского кино» и прочие мифические «свободы» поможет Джонстону и Бирнсу выиграть время и провести через Конгресс законы, которые сделают в дальнейшем невозможным появление фильмов, претендующих на прогрессивность.

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1948 ГОДА

ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ

(*по прокатным данным* *)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСФИЛЬМ

«Сказание о земле Сибирской». Автор сценарного замысла и постановщик И. Пырьев. Сценарий Е. Помещикова и Н. Рожкова. Текст песен Е. Долматовского. Стихи И. Сельвинского. Главный оператор В. Павлов. Композитор Н. Крюков. Звукооператор В. Попов. Художники А. Бергер, Б. Чеботарев, К. Урбетис. Режиссеры Ф. Филиппов и Н. Трахтенберг. Операторы Н. Большаков, В. Масленников, Т. Лебешев. В главных ролях: В. Дружников, М. Ладынина, Б. Андреев, В. Васильева, С. Калинин, Е. Савицкая, В. Зельдин, М. Сидоркин, Г. Шпигель, В. Зайчиков. Директоры картины И. Зайонц, И. Солуянов, Р. Гиммельфарб.

«Русский вопрос». По пьесе К. Симонова. Сценарий и постановка М. Ромма. Главный оператор Б. Волчек. Композитор А. Хачатурян. Режиссеры Л. Инденбом, Б. Иванов. Звукооператоры В. Лещев, Е. Кашкевич. Главный художник С. Мандель. В ролях: В. Аксенов, Е. Кузьмина, М. Астангов, М. Названов, Б. Тенин, М. Барабанова, А. Цинман, Б. Поставский, Г. Юдин, С. Антимонов, М. Трояновский, В. Драгунский. Директор картины М. Гершенгорин.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ

«Возвращение с победой». По пьесе В. Лациса «Победа». Авторы сценария М. Блейман и К. Исаев. Постановка А. Иванова. Главный оператор Э. Тиссэ. Главный художник В. Вальдманис. Композитор А. Лепин. Звукооператор К. Гордон. В главных ролях: А. Димитер, В. Лине, В. Силиниек, А. Шпильберг и др. Директоры картины Н. Поляков, А. Эйдус. Фильм выпущен на латвийском языке.

ТБИЛИССКАЯ СТУДИЯ

«Колыбель поэта». По мотивам автобиографической повести Л. Церетели «Пережитое». Авторы сценария Л. Асатиани и К. Пипинашвили. Постановка К. Пипинашвили. Главный оператор Ф. Высоцкий. Главный художник Д. Какабадзе. Композитор А. Мачавариани. В главных ролях: О. Читая, Ш. Кочорадзе, Н. Вачнадзе, К. Микаберидзе, Т. Цицишвили. Директор картины В. Озиашвили. Фильм выпущен на грузинском языке.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ

«Фатали-Хан». Авторы сценария Э. Мамед-Ханлы и М. Гусейн. Постановка Е. Дзигана. Оператор А. Атакшиев. Художник Ю. Швец. Композитор Н. Гаджиев. Звукооператор К. Амиров. В главных ролях: А. Аликперов, Л. Джеванширова и др. Директоры картины Д. Евдаев и Б. Кулиев. Фильм выпущен на азербайджанском языке.

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

«Веселый огород». Сценарий и постановка В. Сутеева. Художник-постановщик Е. Мигунов. Композитор А. Соколов-Камин. Текст песенок Н. Кончаловской. Оператор М. Друян. Звукооператор Н. Прилуцкий. Директор картины Н. Цофнас.

«Тебе, Москва!» Авторы сценария В. Длугач и С. Романов. Режиссер Г. Ломидзе. Художник-постановщик К. Зотов. Музыкальное оформление Г. Лобачева. Текст читает А. Консовский. Оператор М. Друян. Звукооператор Н. Прилуцкий. Директор картины Б. Вольф.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Мастера высоких урожаев». Автор-режиссер В. Беляев. Режиссер М. Славинская. Операторы В. Штатланд, А. Крылов, Л. Мазрухо, Г. Гибер, И. Гутман, Е. Ефимов, Г. Захарова, С. Киселев, М. Лифшиц, М. Силенко, З. Фельдман, Е. Яцун. Текст И. Рябова.

«За китами в Антарктику». Автор-режиссер С. Коган. Монтаж режиссера М. Варейкис. Текст С. Нагорного и Е. Шустера.

«На страже мира». Сценарный план Е. Габриловича и Р. Григорьева. Режиссеры Р. Григорьев и М. Фиделева. Текст Б. Горбатова. Читает Л. Хмара. В фильме использована историческая кинохроника гражданской войны и съемки военных кинооператоров на фронтах Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. Послевоенные съемки провели 25 операторов кинохроники.

Спецвыпуски

«В день выборов». Режиссер С. Бубрик.

«Победа советских спортсменок». Режиссер Я. Посельский.

«Торжественное заседание в Большом театре в честь тридцатилетия Советской Армии и Флота». Режиссер М. Фиделева.

Киножурналы

«Новости дня» с № 1 по № 12.
«Пионерия» №№ 1, 2.
«Советский спорт» № 1.

БАКИНСКАЯ СТУДИЯ

«По ту сторону Аракса». Автор-режиссер Э. Шуб. Операторы М. Дадашев и С. Бадалов. Текст Н. Шпиковского.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ

«Днепрогэс». Авторы фильма: режиссер О. Подгорецкая, М. Большинцов. Главный оператор И. Кацман. Операторы А. Ковальчук, М. Гольбрих, С. Давидсон. Сценарный план Е. Кригера. Текст М. Большинцова.

БЕЛОРУССКАЯ СТУДИЯ

«Новоселье». Режиссер-оператор И. Вейнерович. Операторы М. Фрид, В. Китас, В. Цеслюк, И. Комаров. Авторы сценария Е. Садовский, И. Вейнерович.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ

«Советская Башкирия». Сценарный план С. Гарина, Д. Дальского. Постановка режиссера Д. Дальского. Режиссеры А. Садецкий, В. Каштелян. Главный оператор А. Смолка. Операторы Г. Амиров, А. Сухов. Автор текста Б. Ямпольский.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ

«Из жизни насекомых». Авторы сценария А. Згуриди и А. Винницкий. Режиссер А. Винницкий. Оператор П. Уточкин.

«Водный спорт в Москве». Автор сценария Б. Ласкин. Режиссеры Д. Боголепов и В. Сутеев. Операторы Я. Аристакесов, Г. Кабалов, Г. Могилевский.

«На побережье Ледовитого океана». Автор сценария Л. Бари. Режиссер В. Шредель. Оператор М. Беркович.

Киножурнал **«Наука и техника» №№ 1, 2.**

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ

«Город поэта». Автор сценария Н. Сотников. Режиссер Р. Мирвис. Оператор Э. Ратнер.

«Ошибка матери». Авторы сценария Н. Галкин и Л. Зильберберг. Режиссер М. Галл. Оператор Г. Буштуев.

* С выключением фильмов, законченных производством в 1947 году, но выпущенных Главкинопрокатом на экран в январе—феврале 1948 года.

Редактор **Н. А. ЛЕБЕДЕВ.**

Редколлегия: **В. В. ГРАЧЕВ, Д. И. ЕРЕМИН, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ.**

А 03315 Сд. в пр. 2/III—1948 г. Подп. к печ. 30/III—1948 г. Ф. 6. 60×921/8 д. Т. 4000 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в п. л. 60000

Типография «Известий». Москва, Пушкинская пл., 5. Зак. 141.

50

16 АПР 1948

Цена 10 руб.

2995 м

Всесоюзная книжная палата обяз. экз. 1948 г.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Где	Напечатано	Следует читать
3-я страница обложки Сноска, 1-я строка	*) С выключением фильмов,	*) С включением фильмов,

Зак. 440.